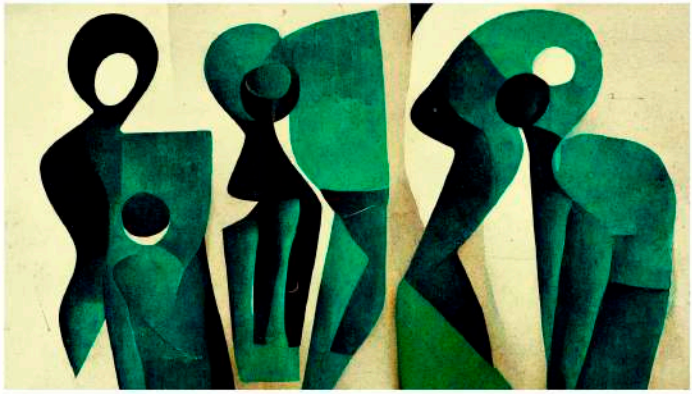
PERFORMANCES AFECTIVAS

Artes y modos de lo común en América Latina



IRENE DEPETRIS CHAUVIN
NATALIA TACCETTA
(EDITORAS)

PERFORMANCES AFECTIVAS

PERFORMANCES AFECTIVAS

Artes y modos de lo común en América Latina

Irene Depetris Chauvin
Natalia Taccetta
(editoras)

teseopress.com

Performances afectivas: artes y modos de lo común en América Latina / Irene Depetris Chauvin... [et al.]; fotografías de Irene Depetris Chauvin; Magalí Haber. – 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Irene Depetris Chauvin, 2022.
Libro digital, EPUB
Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-88-7202-5
1. Arte Contemporáneo. 2. América Latina. 3. Conductas Afectivas. I. Depetris Chauvin, Irene, fot. II. Haber, Magalí, fot.
CDD 306.47

ISBN: 9789878872025

Imagen de tapa: LibroLab ARTAI

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

EBOOK

TeseoPress Design (www.teseopress.com)

Índice

Palabras de apertura 9
Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta

Primera parte. Sexualidad y cuerpos disidentes en el cine 23

Afectos, relaciones y encuentros 25
Denilson Lopes

Afectos y sexualidad disidente en *Marcados para viver* (1976), de Maria do Rosário Nascimento e Silva 45
Alcilene Cavalcante

La tradición vs. la tracción: *Las Herederas* a la luz del giro afectivo 65
Milagros Villar

Segunda parte. Cuando afecto se dice sensación 87

Fantasías coloreadas de ayer y hoy. Apuntes sobre luces, colores y texturas en dos ficciones históricas latinoamericanas contemporáneas 89
Fernanda Alarcón

Infancia y afectos in-comunes entre la *mise-en-expérience* y la *mise-en-situation-école*. Algunas notas sobre modos de experiencia cinematográficos en una escuela infantil en Campinas (Brasil) 115
Sebastián Wiedemann, Sandra Amaral y Wenceslao Oliveira Jr.

Diecisiete kilómetros en línea recta 145
Ananda Muylaert

Un paseo por la selva de sentidos. Espacialidad háptica y experiencias afectivas en algunas instalaciones de Ernesto Neto 159
Irene Depetris Chauvin

Tercera parte. Artivismo y modos de estar juntos..... 183

La afectividad como experiencia política. Avatars del artivismo en el ágora contemporánea 185
Lorena Verzero

Saraus periféricos de São Paulo: una comunidad afectiva marcada por el orgullo 215
Lucía Tennina

El duelo en la *performance* feminista chilena: esbozos de un bestiario contemporáneo 237
Cynthia Francica

Aproximación y diferimiento: resonancias afectivas en el cuerpo político feminista 265
Magalí Haber

Cuarta parte. *Performances* afectivas en el documental contemporáneo 291

Recorridos y encuentros en *Si estoy perdido, no es grave* de Santiago Loza 293
María Guadalupe Russo

Afectos desclasificados. Rostro y cuerpo entre el prontuario y el retrato 319
Natalia Taccetta y Mariano Veliz

Sobre los autores 347

Palabras de apertura

Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta

Este libro pretende contribuir a la comprensión del modo en que diversas artes latinoamericanas contemporáneas lidian con la dimensión de lo corporal y la irrupción del afecto. Se propone pensar el modo en que prácticas artísticas enmarcadas dentro tanto de la ficción como del documental, en el activismo o en *performances* de la memoria, problematizan sus modos de mostración, narración y pensamiento e instalan la dimensión afectiva como vector esencial para pensar lo político. Esto implica complejizar nuestra comprensión sobre los afectos y las emociones y la manera en que son capaces tanto de convocar al espectador como de movilizar nuevas formas de lo común. Así, en esta compilación, afecto, emoción, sensación y sentimiento traban indisoluble relación para repensar la noción de *performance* y con ella las de aparición y actuación como tramado espacio-temporal de conocimiento. Enmarcamos estos trabajos en el denominado "giro afectivo" –fundamentalmente anglosajón, pero ya transitado extensamente por las academias hispanoparlantes[1]–, que propone profundizar los vínculos entre arte y pensamiento y atender específicamente a las dimensiones culturales que no se agotan en el análisis semiótico, la deconstrucción, el psicoanálisis o la perspectiva constructivista.

---

1 Para estudios sobre los afectos en relación con la dimensión pública, la conciencia histórica, la agencia política, los estudios de género y la estética en un contexto latinoamericano, pueden visitarse los volúmenes editados por el grupo SEGAP (Seminario Permanente de Estudios de Género, Afectos y Política, Universidad de Buenos Aires): Macón y Losana (2015), Losiggio y Macón (2017), Taccetta y Depetris Chauvin (2019) y Macón, Losana y Vacarezza (2021). Ver también Abramovski y Canevaro (2017).

Privilegiando dimensiones de lo social y común no tan frecuentemente tematizadas desde las ciencias sociales y las humanidades –tal como se concebían hasta hace algunos años–, el giro afectivo manifiesta un interés específico por formas de la corporalidad y la experiencia sensible y, en este sentido, encuentra usualmente en el arte coordenadas para indagar sobre los entramados sociosexuales y políticos de la contemporaneidad. Involucra enfoques que no solo piensan lo colectivo y comunitario –y los movimientos que le son característicos–, sino que también se centran en lo íntimo y las intensidades que se registran en la experiencia individual y desde ella. Los ensayos reunidos en este libro, entonces, buscan estudiar un conjunto de producciones y prácticas culturales que proponen relaciones, encuentros y nuevas experiencias de lo común desde una matriz que privilegia la dimensión de los afectos, subrayando la perspectiva plural y afirmativa de las producciones culturales y su capacidad para delinear nuevas subjetividades en el horizonte latinoamericano actual.

Para pensar las *performances* afectivas, habrá de tenerse en cuenta no solo el potencial de los afectos desde perspectivas contemporáneas, sino también la propia idea de *performance*, que, además de ser un tipo de expresión artística que combina elementos de diversos campos del arte, no deja de remitir a su carácter de actuación en cuanto ocurrencia, en cuanto acto enunciativo[2]. Siguiendo a Patricia Ticineto

[2] Es relevante aclarar que uno de los debates al interior del giro afectivo se vincula con la diferencia entre afectos y emociones. El ensayo canónico de Brian Massumi (1995) sostiene que los afectos son desestructurados, auténticos y no lingüísticos, y que las emociones serían la expresión de tales afectos atravesada por la dimensión cultural y lingüística. Por otro lado, trabajos como el de Sara Ahmed (2015) no solo no defienden estas distinciones analíticas entre "autonomía de los afectos" y emociones como "afectos en estado de captura", sino que indagan sobre el carácter problemático pero productivo de la dimensión lingüística en una política cultural de las emociones. Muchos de los capítulos reunidos en este volumen promueven la desestabilización y problematización de estas dicotomías y trabajan la *performance* de la dimensión afectiva y su entrelazamiento con dimensiones narrativas o representativas.

teseopress.com

Clough (2010: 224), entendemos que los afectos introducen una dinámica relacional y un "empirismo de las sensaciones" que problematiza la centralidad de lo lingüístico en las prácticas sociales. Efectivamente, los afectos, como capacidades corporales de afectar y ser afectado, son instancias que resultan profundamente performativas: los afectos son en sí mismos actos capaces de, por ejemplo, alterar la esfera pública con su irrupción.

Por otro lado, teniendo presentes ciertas ideas fundantes de Sara Ahmed, las *performances* afectivas se piensan a partir de asumir que las emociones cumplen un rol central en la teoría y la política actuales y que en el arte es posible encontrar el espacio privilegiado para pensar las emociones como performativas, esto es, en su capacidad de producir acciones y transformaciones que enlazan la dimensión corporal, vivencial con la lingüística, tal como se evidencia en los análisis de Ahmed sobre los discursos del amor y del odio. En esta dirección, habrá que considerar la teoría performativa del lenguaje cuyas raíces abrevan en el trabajo de J. L. Austin (1962), quien reflexionó sobre todas las acciones que se llevan a cabo al hablar. Así, de modo análogo a los denominados "actos de habla", es posible considerar el vínculo entre emoción y acción para pensar las *performances* afectivas y con ello recordar, por ejemplo, el planteo de Eve Kosofsky Sedgwick (2003) –autora clave del giro afectivo–, quien, mientras que reconoce la importancia de la performatividad de Austin vinculada al modo en que el lenguaje construye la realidad, propone una aproximación para la teoría *queer* que se relaciona con la denominada "periperformatividad" (*periperformativity*), es decir, aquello que está "alrededor" de la performatividad y que tiene dimensiones estéticas, físicas y afectivas, cuyo ingreso en el discurso es problemático o elusivo. Varias de las contribuciones reunidas aquí –y en particular el ensayo de Lorena Verzero– atienden a ese rodeo: al tiempo que consideran la esfera de la materialidad y el potencial de los cuerpos de devenir con otros, propios del afecto, entienden que las dimensiones

narrativas y lingüísticas asociadas a lo emocional no funcionan como limitantes, sino como oportunidades de rearticulación performática, sensible y política.

Las obras de *performance* son performativas en cuanto tienen una ocurrencia precisa con implicancias estéticas y expresivas que impactan directamente en los espectadores y problematizan la dicotomía entre actos verbales y no verbales, pues los gestos "crean" realidad también. Las acciones ocurridas en el marco del *body art* o el *happening son* la obra y no producen otra cosa; la obra de arte es esa acción y no resulta de nada más. Se vuelve evidente que se abre aquí una discusión sobre la materialidad del arte y la desmaterialización de las prácticas, que hace que, más allá de las diversas definiciones, pueda considerarse a la *performance* como superficie ideal para revitalizar estas discusiones al incorporar también perspectivas vivenciales no representacionales y, específicamente, al abrir el debate al modo en que el cuerpo se instala en y desde lo público[3]. Desde una mirada vanguardista hasta una reflexión sobre lo testimonial, desde la provocación hasta el gesto de intimidad, en la idea de *performance* afectiva confluyen la necesidad de ocupación del espacio público, la fugacidad de la intervención ocasional, la irreverencia del relato contraarchivístico, el activismo teatral, la indagación sobre nuevos materialismos y la exploración de la sensorialidad. Las obras o prácticas aquí convocadas tensionan, precisamente, las miradas tradicionales sobre la politicidad del cuerpo y exhiben nuevos desafíos al pensar el rol de la afectividad en la escena cultural latinoamericana. Al mismo tiempo, la reflexión sobre materiales cinematográficos y teatrales, *performances* urbanas,

---

3 Habrá de tenerse en cuenta que la dimensión vivencial permite establecer lazos entre las discusiones de la *performance* en contextos artísticos y la comprensión de la *performance* como parte de la vida cotidiana en cuanto remiten al afecto y la memoria. En este sentido, en el ensayo reproducido en este volumen, Guadalupe Russo hace dialogar las nociones de *performance* de Diana Taylor y de Mieke Bal y el modo en que ambas suponen diversos desplazamientos afectivos.

teseopress.com

expresiones literarias y visuales de Argentina, Chile, Brasil y Paraguay apunta a profundizar un diálogo transnacional de producciones artísticas y teóricas contemporáneas.

A la ejecución poética que supone toda *performance*, se suma como un predicativo imprescindible la dimensión "afectiva". Si bien se asume una tradición vinculada a la unicidad de la presentación, la apuesta por la provocación y las mediaciones entre texto y contexto, tal como las pensamos en este libro, las *performances* afectivas vuelven inescindible la emergencia de lo emocional, la potencia política y la apuesta estética. Así, los afectos constituyen una trama clave para pensar las prácticas actuales que involucran el cuerpo y las emociones en los dispositivos más diversos, que suponen alguna captura del discurso sobre la política y lo político. La preeminencia del cuerpo y el rostro en las prácticas artísticas implica pensarlos a partir de sus marcas sociales específicas y del modo en que funcionan también como entramado de resistencias. De esta manera, la noción de "*performance* afectiva" ofrece la posibilidad de pensar otros vínculos epistemológicos entre arte y cuerpo y otras relaciones entre el contexto en el que las prácticas emergen y la articulación de significados relativos a la experiencia estética y política.

En su libro sobre las *performances* afectivas en el cine, al referirse a las formas que asumen los afectos corporales, Elena del Río señala:

> … la actividad creativa de las fuerzas corporales es ontológicamente semejante a una *performance*, una acción o evento que coincide con los procesos generativos de la propia existencia. En los gestos y movimientos del cuerpo performático, fuerzas incorpóreas o afectos se tornan eventos-expresión concretos que atestiguan los poderes de acción y transformación (Del Río, 2008: 3-4).

La preocupación sobre la dimensión performativa de los cuerpos en el cine (o la misma noción de imagen cinemática como cuerpo) supone considerar a los cuerpos como

productores de sensaciones y afectos. Este reconocimiento del cuerpo como un actor en la producción de instancias desde las cuales construir mundo y mundos invita a reflexionar en torno a encuentros, cruces y articulaciones entre cuerpos y colectividades en el cine contemporáneo latinoamericano. Precisamente, los artículos reunidos en la primera sección, "Sexualidad y cuerpos disidentes en el cine", piensan esos vínculos y nuevos modos de vida siguiendo la puesta en escena y la *performance* afectiva de los cuerpos de los personajes en una serie de películas que abordan sexualidades disidentes.

Así, en "Afectos, relaciones y encuentros", Denilson Lopes vuelve a relanzar el interrogante barthesiano "¿Cómo podemos vivir juntos?" considerando los afectos como forma de puesta en escena que ayuda a pensar la imagen cinematográfica a partir de la atmósfera y no solo de la narrativa, los espacios y los objetos no solamente como telón de fondo, y los gestos, las poses y los movimientos más allá de los diálogos. En este sentido, su análisis de *Bailão* (2009) de Marcelo Caetano, desde una *performance* de los afectos, permite dibujar relaciones y encuentros que transitan entre estética y ética y prometen escenificar nuevos modos de vida.

De manera similar, en "Afectos y sexualidad disidente en *Marcados para viver* (1976), de Maria do Rosario Nascimento e Silva", la crítica brasileña Alcilene Cavalcante atiende a las *performances* afectivas lésbicas que, de modo intuitivo pero desafiante, una película filmada en plena dictadura militar pone en escena. Su análisis llama la atención sobre cómo, desde un discurso ficcional, la película de Maria do Rosario Nascimento e Silva permite pensar algunas de las discusiones en torno a las alternativas a la heteronormatividad obligatoria que serían centrales en estudios *queer* y el giro afectivo de décadas posteriores.

Finalmente, en "La tradición vs. la tracción: *Las Herederas* a la luz del giro afectivo", Milagros Villar sigue las claves teóricas de Sara Ahmed en torno a la disposición

espacial y la orientación para pensar sexualidades alternativas y propone un estudio de las relaciones entre cuerpos y espacios en *Las Herederas* (2018). Su énfasis en la *performance* de movilidad de los cuerpos evidencia que los ambientes se vuelven afectos tangibles de opresión o agenciamiento y que las relaciones afectivas que se ponen en movimiento entre la protagonista, los espacios y los personajes reconfiguran la percepción del propio cuerpo y su relación con el mundo.

La segunda parte, "Cuando afecto se dice sensación", reúne un conjunto de ensayos que piensan el rol activo de los afectos en términos de las dimensiones sensoriales, texturales y gestuales de diversas obras y prácticas artísticas. En "Fantasías coloreadas de ayer y hoy. Apuntes sobre luces, colores y texturas en dos ficciones históricas latinoamericanas contemporáneas", Fernanda Alarcón atiende a la construcción sensorial y cromática de las imágenes del pasado en *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015) y *Rey* (Niles Attalah, 2017), no como un mero preciosismo, sino como articulador de nuevas tramas de sensibilidad y conocimiento. La hipótesis de la autora es que el cine puede inventar nuevos modos de ver, pensar y sentir la historia y que el trabajo sobre el color, la luz y la textura pueden ayudar a imaginar la actualidad de lo inconcluso del pasado, lo que está abierto a ser continuado o transformado a partir de una atmósfera afectiva y fantástica del pasado histórico.

Escrito a seis manos y como despliegue de un taller de cine experimental realizado con niños de hasta seis años en una escuela del interior de São Paulo, "Infancia y afectos in-comunes entre la *mise-en-expérience* y la *mise-en-situation-école.* Algunas notas sobre modos de experiencia cinematográficos en una escuela infantil en Campinas (Brasil)", de Sebastián Wiedemann, Wenceslao Oliveira Jr. y Sandra Amaral, es una sugerente serie de notas caleidoscópicas desde tres puntos de vista –el del cineasta, el del investigador en educación y el de la profesora de escuela– que intentan bosquejar los modos de experiencia cinematográficos que

emergieron en el taller escolar. Los autores se proponen pensar las potencias de lo cinematográfico como potencias afectivas que expanden la experiencia de los cuerpos. A partir del visionado de películas experimentales y la producción de los niños de una película hecha colectivamente de manera artesanal, "infancia y afecto entran en un devenir táctil y háptico de la experiencia, inventando un cuerpo cinematográfico común y colectivo cuya tentacularidad redefine lo que puede ser una superficie imaginal". En este sentido, a partir de la aprehensión afectiva multisensorial, el afecto-infancia se imbrica en la propia materialidad cinematográfica.

La importancia de lo gestual y táctil, en contraste con las representaciones figurativas, también permiten pensar modos de performar afectivamente un sentido de comunidad. En "Diecisiete mil kilómetros en línea recta", Ananda Muylaert analiza obras de Tomie Ohtake, Manabu Mabe y Tikashi Fukushima, artistas nacidos en Japón que emigraron a Brasil y participaron del movimiento abstracto informal brasileño. En un período en que la idea de una "brasilinidad" pura y la exaltación de las características visuales y antropológicas del vecino país eran casi una regla, pequeñas elecciones estéticas gestuales y texturales de los pintores de origen nipón evidencian puntos de transpiración afectiva de la herencia cultural japonesa y las relaciones emocionales entre estos artistas y su pasado, a diecisiete mil kilómetros de distancia de su país de acogida.

Considerar las distintas dimensiones texturales, móviles y performáticas de la cultura háptica en el arte de instalación posibilita pensar desde otro lugar sentidos de pertenencia efímera. En "Un paseo por la selva de sentidos. Espacialidad háptica y experiencias afectivas en algunas instalaciones de Ernesto Neto", Irene Depetris Chauvin propone discutir el componente afectivo y performático de lo háptico en las obras de Neto, así como la dimensión corporal y táctil que tensiona las demarcaciones entre lo público y lo íntimo en las prácticas espaciales y estéticas. A partir del trabajo con

los textiles, las instalaciones escultóricas de Neto invitan a una experiencia sensorial que implica diferentes modos de percepción/inmersión. Estos trabajos desafían al espectador a invertir la jerarquía entre los sentidos de la vista, el olfato y el tacto, al mismo tiempo que la naturaleza colaborativa de su empresa produce una experiencia física que involucra de manera activa los procesos perceptivos y la relación entre los participantes. Así, abordar las esculturas e instalaciones interactivo-táctiles del artista carioca permite revitalizar los debates recientes acerca de la dimensión háptica y el afecto.

En la tercera parte, "Artivismo y modos de estar juntos", se reúnen una serie de textos que exploran formas del activismo vinculadas con comunidades periféricas, las memorias de las dictaduras y la militancia feminista. En "La afectividad como experiencia política: avatares del artivismo en el ágora contemporáneo", Lorena Verzero parte de la hipótesis de que la afectividad constituye un modo de construcción política para analizar diversas acciones performáticas recientes de colectivos artivistas de Buenos Aires. La autora se centra en la exploración de los elementos que configuran la afectividad que redunda en transformaciones de todo tipo. En este recorrido, aparece la alegría como emoción activadora de lo político, pero además la nostalgia, la indignación, el dolor y la ira.

Son estas emociones las que se analizan también en el texto de Lucía Tennina, "Saraus periféricos de São Paulo: una comunidad afectiva marcada por el orgullo". La práctica del "sarau", especie de peña literaria para leer o recitar poesía en bares de los suburbios o favelas, merece ser resignificada desde la perspectiva de los afectos en cuanto constituye una suerte de apuesta para enfrentar –al menos en algunos de sus efectos– la violencia, el analfabetismo y la criminalización de las periferias urbanas como la zona sur de São Paulo o Brasília. Se trata de una práctica que permite trazar una cartografía afectiva ligada a la poesía, la vecindad y los sentimientos que combaten simbólicamente

las naturalizaciones ligadas a la pobreza de la periferia de las grandes ciudades.

Como parte de estos artivismos, el artículo de Cynthia Francica, "El duelo en la *performance* feminista chilena: esbozos de un bestiario contemporáneo", se centra en problematizar la violencia física y simbólica contra la mujer en el contexto latinoamericano actual en relación con parámetros patriarcales y homofóbicos como herramientas de interpretación y gestión de lo social. En este sentido, se aboca a los modos del duelo contemporáneo y la forma en que estos rituales aparecen en obras performáticas feministas. Para ello, considera intervenciones de las artistas chilenas Gabriela Rivera y Cheril Linett a fin de explorar la forma en que activan configuraciones afectivas relativas al sacrificio y la pérdida, pensando en conjunto los entramados destinales relativos al animal y la mujer. En *Bestiario* (2012-2018), de Rivera, Francica indaga sobre estas cuestiones a partir del trabajo con los restos orgánicos animales y las máscaras que surgen de ellos. Y en los proyectos *Yeguada Latinoamericana* y *Vertiente Fúnebre*, de Linett, piensa tanto el modo en que la figura de la yegua permite abordar la disidencia en los cuerpos femeninos en relación con lo animal, como la forma en que elementos y rituales mortuorios pueden problematizar la referencia a los femicidios y los abusos sexuales a los que las mujeres chilenas se ven expuestas permanentemente. A partir de estos trabajos, Francica profundiza el cuestionamiento a distinciones como humano/animal, vivo/inerte, para volver evidente la filiación discursiva y material de los cuerpos femeninos con lo que Judith Butler denomina en *Vida precaria* "vidas que no merecen ser lloradas" (Butler, 2007).

Esta sección se cierra con el ensayo de Magalí Haber "Aproximación y diferimiento: resonancias afectivas en el cuerpo político feminista", en el que recorre tanto nociones centrales de la teoría de afectos –la idea de "resonancia afectiva"–, como la metáfora del cuerpo político para pensar la reunión y la ocupación común del espacio público

que se puso en funcionamiento en la militancia por la ley de interrupción voluntaria del embarazo. El artículo de Haber recorre diversas connotaciones, significaciones simbólicas y anudamientos entre el puño alzado y el pañuelo verde de la campaña por la legalización del aborto a partir de la comparación entre imágenes de distintos momentos. Es así que piensa la genealogía del color verde, las implicancias de su uso en el activismo y los vínculos entre las nociones de accesorio y gesto. Ciertas ideas de Sara Ahmed en torno a los sentidos del puño alzado permiten, asimismo, reflexionar sobre la tradición política argentina y las torsiones propiamente vinculadas al uso del pañuelo.

Finalmente, la cuarta parte, "*Performances* afectivas en el documental contemporáneo", trabaja sobre diversos lazos entre lo documental y lo performativo en atención a los límites difusos y saludablemente en crisis entre relatos ficcionales y documentales. En "Recorridos y encuentros en *Si estoy perdido, no es grav*e, de Santiago Loza", Guadalupe Russo reflexiona sobre el modo en que el cine vuelve visibles los lazos entre lo íntimo y lo afectivo. En un análisis minucioso de diversos gestos de lo cotidiano, Russo considera la risa y la melancolía como superficies de trabajo de la experiencia del taller de teatro de Loza que da origen al film de 2014. El resultado fílmico conforma una suerte de estética de la emergencia en la que lo performativo se vincula con lo afectivo desde la oposición íntimo/extraño que suscita la mirada sobre la ciudad extranjera, lo que permite a la autora examinar atmósferas afectivas desde un registro que diluye la frontera entre la ficción y la denominada "realidad".

El último trabajo es "Afectos desclasificados: rostro y cuerpo entre el prontuario y el retrato". Allí, más anclados en los protocolos del cine documental, Natalia Taccetta y Mariano Veliz abordan dos films documentales, *48* (Susana de Sousa Dias, 2010) y *Retratos de identificación* (*Retratos de identificação*, Anita Leandro, 2014), para reflexionar sobre la dimensión afectiva implicada en la desclasificación de archivos represivos. Esta supone la apertura de memorias

y relatos de resistentes y sobrevivientes, así como la emergencia de las imágenes y los sonidos que formaron parte de una maquinaria de exterminio. Los documentos textuales, visuales y sonoros constituyen una vía de acceso para explorar el funcionamiento de los regímenes dictatoriales, sus efectos y sus responsables, pero también una materialidad que permite intervenciones estético-políticas que desmonten su función inicial y reinventen sus formas de lectura y circulación. Teniendo en cuenta estas posibilidades, el texto evalúa, entre otras cosas, las tensiones establecidas entre el prontuario y el retrato, entre los testimonios orales y las imágenes fotográficas, entre los archivos oficiales y los construidos por las artistas. Es a estos desplazamientos a los que se convoca para analizar otro tipo de aparición del rostro y otro tipo de ocupación de la pantalla.

Desde campos disímiles, los ensayos de este libro realizan aportes a los estudios de la afectividad o exploran las dimensiones emocionales y productivas del arte para pensar el modo en que se insertan e intervienen en la esfera pública a partir de su capacidad de constituir nuevos lazos. De la lectura se desprende que el desarrollo de una perspectiva performativa para la investigación de los afectos constituye un modo productivo de dar cuenta de formas de la intimidad y atmósferas colectivas en las que arte, cuerpo y sensorialidad crean entramados de afecto con implicancias éticas, políticas, ideológicas. La "puesta en escena" más o menos explícita que realizan conlleva modos de reflexionar sobre la afectividad como matriz productiva de lo común. Nociones como atmósferas y entramados afectivos, economía emocional, configuraciones emocionales, resonancia afectiva o cartografías afectivas participan de una propuesta epistemológica desafiante de perspectivas tradicionales al tiempo que siguen horadando sentidos comunes sobre la obra y la experiencia artística. Pues no se piensan aquí los productos culturales como meros "repositorios de afectos", sino que se considera que el arte –y la crítica– producen afectos y modos de relación social. Siguiendo a Gilles

Deleuze (1993), es posible afirmar que "el afecto emerge de la obra", pero, en el cruce de constelaciones de objetos y prácticas que se opera en la voluntad crítica de este proyecto, se vislumbran nuevas atmósferas afectivas, audiencias, lazos, formas de vivir en común.

Referencias

Abramowski, A. y Canevaro, S. (eds.) (2017). *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento.

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género, UNAM.

Austin, J. L. (1962). *How to do Things with Words.* Londres: Harvard University Press.

Butler, J. (2007). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia.* Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). "Percepto, afecto y concepto". En *¿Qué es la filosofía?* (pp. 164-201). Barcelona: Anagrama.

Del Río, E. (1998). *Powers of Affection: Deleuze and the Cinemas of Performance*. Edinburgh: Edinburgh UP.

Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. (eds.) (2019). *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada.* Buenos Aires: Prometeo Editorial.

Losiggio, D. y Macón, C. (eds.) (2017). *Afectos políticos: ensayos sobre actualidad.* Madrid: Miño y Dávila Editores.

Macón, C. y Solana, M. (eds.) (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.

Macón, C., Solana, M. y Vacarezza, N. (eds.) (2021). *Affect, Gender and Sexuality in Latin America*. Basingstoke, Reino Unido: Palgrave Macmillan.

Massumi, B. (1995). "The Autonomy of Affect". *Cultural Critique*, n.º 31, The Politics of Systems and Environments, Part II: 83-109.

Sedgwick, E. K. (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy and performativity.* Durham: Duke UP.

Ticineto Clough, P. (2010). "The Affective Turn". En Melissa Gregg y Gregory Seigworth (eds.). *The Affect Theory Reader* (pp. 206-225). Durham: Duke UP.

Primera parte. Sexualidad y cuerpos disidentes en el cine

Afectos, relaciones y encuentros[1]

Denilson Lopes

En tiempos de disgregación ideológica, prejuicios y violencia creciente, ¿sería un escapismo hablar de afectos? No estamos hablando aquí, necesariamente, de una dimensión afectiva definida por los buenos sentimientos, sino de cómo, ante tantas cosas que nos separan, aún podemos concretar encuentros que pueden tener alguna relevancia. No se trata de pensar exclusivamente en encuentros que pueden generar relaciones, sino incluso, en el atisbo de un momento, de reafirmar un estar en el mundo en el que el arte tiene un papel fundamental.

¿Cómo podemos vivir juntos? ¿Cómo podemos compartir experiencias y cruzar fronteras? Esta cuestión es amplia y no tengo la pretensión de mapear respuestas posibles, pero para encararla voy a atender un camino que es el de los afectos como forma de puesta en escena que estudié a partir de una lectura de Deleuze y Guattari (1992), y que me ayudó a pensar la escena y la imagen a partir de la atmósfera y no solo de la narrativa, los espacios y los objetos no solo como telón de fondo, los gestos, poses y movimientos más allá de los diálogos. Partiendo de la sugerencia de Nicolas Bourriaud (2002), intento leer un conjunto de películas, en especial *Bailão* (Marcelo Caetano, 2009), a partir de los afectos, las relaciones y los encuentros –transitando entre estética y ética– destinados a escenificar modos de vida.

---

1 Traducción de Diana Klinger. Una versión de este texto ya fue publicada con el título "Back to the Party: Affects, Relationships, and Encounters" en Macón, C., Solana, M. y Vacarezza, N. (eds.) (2019). Affect, Gender and Sexuality in Latin America. Palgrave Macmillan Cham.

Parece ingenuo, anacrónico, extemporáneo hablar de fiesta en un momento tan marcado por el desencanto, el escepticismo, cuando no el cinismo. Luego de ver muchas películas antes de dormir, pensé que soñaba. ¿Qué hay después de *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963) y de *Orgía ou o Homem que Deu Cria* (Joao Silvério Trevisan, 1970)? ¿Qué hacer después de que tanto la cacería de cuerpos por el centro de Recife hecha por Tulio Carella (2011), como a "Polca do cu"[2] en el cabaret *Chão de Estrelas* (*Suelo de estrellas*) en *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) fueran interrumpidas por la dictadura militar e inclusive esta última haya sido retirada de internet? ¿Solo nos restaría el desencanto de *Saló* (Pier Paolo Pasolini, 1975), aburrido con los muchachos del suburbio que Manuel Puig insistía en perseguir por las calles de Río de Janeiro, mientras Néstor Perlongher lamentaba la muerte de la loca[3] al mismo tiempo que era cogido por algún *michê* (prostituto)[4] en São Paulo? Si ya no es más posible cambiar el mundo, ¿solamente nos quedaría, como mucho, salir de los lugares con dignidad? ¿Como Justin Vivian Bond, la anfitriona del club de sexo en *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006), en una Nueva York cada vez más afectada por su higienización y transformación en patio de recreación seguro para el turismo internacional como tantas otras ciudades alrededor del mundo? Después de fracasos y utopías, narcisismos y melancolías, ¿habría espacio para algo más? En algún lugar, en el fondo de los tiempos, aún se escucha el eco de la voz de Tina Turner cantando "Let's stay together". Sônia Braga baila al ritmo de las Frenéticas en *Dancing Days*, telenovela de nuevo en las pantallas de la TV Globo, y las coreografías de Lia Rodigues aún pueden traernos la pertenencia a la multitud, la orgía de los cuerpos, la fiesta de las sensaciones. Oh, Jack Smith y

---

2 Título de una de las canciones de la película *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013).

3 Se dice de un homosexual escandaloso, al que le gusta llamar la atención.

4 Expresión brasileña que nombra a las personas que ejercen la prostitución masculina. En Argentina se conocen como *taxi boys*.

teseopress.com

Hélio Oiticica, rueguen por nosotros, ahora y siempre. Recé y seguí mi búsqueda sin más sueño.

¿Será que la historia y una película pueden llegar a ser una fiesta en vez de una catástrofe? ¿Será que la imagen puede decirnos a dónde vamos y no solo de dónde venimos? ¿La fiesta puede ser no solamente un tema, sino también una forma de dramaturgia, de puesta en escena de una experiencia colectiva? Volviendo a ver películas como *Paris is burning* (Jennie Livingstone, 1990), *Before Stonewall* (Greta Schiller y Robert Rosenberg, 1984) o *The cockettes* (Weber & Weissman, 2002), hay una historia de experiencias LGBT: cómo estar juntos, cómo compartir, cómo componer otras redes y familias, otras herencias y futuros. ¿Y dónde estamos hoy, hacia dónde vamos? Pude ver hace algunos años, entre 2000 y 2005, *Queer as folk* (Cowen & Lipman, 2000-2005) entera, en la cual, por primera vez en la televisión, pude percibir una posibilidad de existencia de un "nosotros", de una experiencia colectiva gay que transita y ocupa la ciudad. Hay algo parecido que atraviesa el *Danubio Azul* de *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002) en la Lapa de los años 30 y nos lleva más allá. Pienso en *Bailão* y *Na Tua Companhia* (Marcelo Caetano, 2011), en *Tatuagem* y *Praia do Futuro* (Karim Ainouz, 2014). Películas que nos sacan del anonimato solitario de las grandes ciudades y de las telenovelas, que nos hacen ser menos bastardos, crean otras formas de vivir no mediadas por la producción y el trabajo.

Salgo a la noche en busca de fiesta, en busca de alguien, de cualquiera. Todo, todas las posibilidades. La propia multitud es la primera fiesta. Los edificios son otra. El sexo es banal y dispensable. El cuerpo, no. Los cuerpos se rozan, se tocan, se chocan, se encajan. Que la fiesta no sea apenas en otro departamento. ¿Qué habría después del sexo e incluso del cansancio que algunos llamaron "posorgiástico" (Baudrillard, 1990)? Este ensayo todavía es una búsqueda por la relevancia de una ética de la camaradería según Walt Whitman (Brasas, 2010), por la amistad como modo de vida (Foucault, 1981), por la apuesta a la potencia de los

encuentros en el mundo contemporáneo (Ahmed, 2000), por pensar el arte como estado de encuentro, más allá de los trabajos más cercanos a instalaciones y *performances* que Nicolas Bourriaud (2002) rescató, en una disponibilidad para el encuentro, en la búsqueda de una dramaturgia de la fiesta o simplemente de la fiesta.

¿Qué es un afecto? Nada que yo posea. Todo lo que ocurre y que me atraviesa, me constituye y destituye. Las referencias sobre el afecto son muchas. Sin embargo, no quiero hablar ahora de referencias teóricas. Solamente adentrarme en el mundo de las sensaciones; aventurarme en las posibilidades de los afectos como generadores de relaciones y encuentros. Siempre acecha la cuestión –sobre lo que nos une, lo que nos hace compartir– que generó tantas y estimulantes discusiones sobre comunidades y multitudes, que coloca desafíos en la reinvención de la política y la estética como formas de división de lo sensible. Más allá de los conceptos y los lugares singulares que cada uno de esos términos ha generado, prefiero palabras más modestas: relaciones y encuentros. Encuentros que mal sabemos nombrar, sean alegres o tristes, alegres y tristes; encuentros que configuran relaciones ignorantes de su futuro y de su pasado, sin herencias claras y con ancestralidades por ser construidas. Esas relaciones no se institucionalizan, no se estabilizan. En su fragilidad y precariedad, pueden ser diferentes cada día. Es sobre todo en ese sentido en que algunas películas me han interesado. No tanto por cómo están hechas o cómo son recibidas, no por sus procesos de creación, ni por su público o mercado, sino por esta modesta e inefable tarea de inventar modos de vida. En el acto de ver, en lo cotidiano que se configura sin grandes respuestas en algo más que mera repetición, inercia, sumisión a ritos y ritmos vaciados de la sociabilidad, del trabajo. No se trata tanto de evaluar, de decir que una película sea buena o mala, aunque eso no carezca de importancia, sino sobre todo de elegir con qué y con quién caminar. Películas que me hicieron compañía mientras las veía, cuando escribía sobre ellas. Escribía para

acompañarlas, con la ilusión de que yo mismo fuera una compañía para esas imágenes y para quien compartiera esos encuentros. Lo que queda como pregunta es: ¿qué puede una relación? ¿Qué es una relación? ¿Qué ocurre después del encuentro? ¿Puede una vida hacerse solo de encuentros, sin relaciones? ¿La relación estaría en lo cotidiano y en la regularidad, sea en la de vivir juntos día a día o en otras formas de ritos comunes, como encuentros semanales? ¿Y el arte, si es un estado de encuentro (Bourriaud, 2002), más que un encuentro, es una posibilidad, una invitación a aceptar o rechazar?

Más allá de la estética relacional que privilegia obras procesuales, intervenciones y *performances* en detrimento de objetos terminados, ¿sería posible pensar una película como creadora de encuentros y relaciones y no por lo que genera, en la creación o en su recepción en una sala, en un cineclub, en internet, al compartir opiniones sobre ella? ¿De qué estaríamos hablando? Si la obra crea sensaciones (Deleuze & Guattari, 1992), ¿podría producir encuentros y relaciones singulares? No nos referimos a cualquier obra de arte, sino a las que colocan en su centro un deseo de comunidad, de colectividad, de pertenencia. Por lo tanto, no es tanto que el/la realizador/a construya una red de diálogos alrededor de la película, sino que él mismo se sitúe en una red de afectos sin ocupar un lugar central, privilegiado, especialmente para los amantes de las imágenes, para quienes sin las imágenes sus vidas se volverían más pobres y solitarias. El mundo de la imagen no es solo escape compensador, ni representación de la realidad. Es posibilidad de otras sensaciones y afectos. Sin embargo, ¿cualquier obra de arte tendría esa potencia dependiendo de quien la vea? El desafío es cómo este vocabulario nos permitiría elegir una posición de habla como crítico, que es también una posición en la vida. Al encontrar esas películas de realizadores, en gran parte, quince, veinte años más jóvenes que yo, fui seducido un poco por las películas y otro

poco por los desplazamientos que me produjeron. Acercándome a los cincuenta años, las películas me invitaban a otro modo de vida que no fuera el del peso del trabajo. ¿Cómo podría no ser así en una ciudad de costos tan altos como Río de Janeiro, en la que, aun habiendo encontrado en la universidad un nicho al margen, los compañeros y amigos de la misma edad parecen estar tomados por las demandas de supervivencia o por las solicitaciones de la familia, de hijos o de padres? En una vieja y rara crónica que el poeta Carlito Azevedo escribió para el diario *Jornal do Brasil*, se preguntaba –por lo menos eso recuerdo– dónde se encontraban los que no son más jóvenes y aún no son viejos, los que estaban fuera de los circuitos juveniles y de la tercera edad. Me pregunto si habría espacios más allá de la familia en que otro tiempo, otro ritmo fuese reinventado. ¿Dónde están los espacios intergeneracionales más allá de los lugares institucionalizados de la universidad? ¿Puede el arte generar eso? ¿Dónde están esos espacios, circuitos? ¿El trabajo puede ser reinventado como espacio de encuentro de afinidades y no solo de la supervivencia y del cumplimiento de demandas y tareas?

Repito: ¿qué puede un encuentro? Marcelo Caetano dijo en una entrevista que lo que le interesa es crear encuentros. ¿Qué significa crear encuentros no solo al hacer o ver películas, sino también en una película? Encuentros que se dan en el presente y con las memorias, deseos de otros tiempos. Esta película parte del Baile ABC (*Amigos bailam conmigo*), que comenzó a tener un lugar fijo en 1997, hasta hoy existente en el centro de São Paulo, lugar de encuentros entre hombres más viejos y más jóvenes, diferentes de la prostitución, y que apunta hacia otras relaciones en el presente y con el pasado.

teseopress.com

Imagen 1. Una arqueología de los encuentros y las sensaciones. La fiesta como puesta en escena afectiva de una experiencia colectiva. Fotograma de *Bailão* (Marcelo Caetano, 2009)

En *Bailão* (2009), Caetano busca al otro a través de un registro casi etnográfico de São Paulo, teniendo como punto de partida el lugar de encuentro y entrevistas a algunos de sus frecuentadores. Las narrativas unen un pasado de marginalidad y exclusión a una vejez presente en un ambiente de mayor libertad. Las declaraciones parecen ponerse en escena en la ciudad; extienden sus lazos y encuentros por bares y cines, transponiendo tiempos. Todo esto para terminar en una danza de a dos y en un espacio que es mayor que la soledad individual, mayor que las parejas estables e institucionalizadas. Los baños, las galerías, las calles y los cines por donde deambulan los señores mayores están saturados de recuerdos. Encuentros anónimos reescriben otra historia, otra temporalidad, como en *Tatuagem* y *São Paulo em HiFi* (Lufe Steffen, 2013), en los cuales lo individual y lo colectivo se mezclan. Si en la película de Steffen hay una nostalgia del mundo de fiesta, alegría, excentricidad y *glamour* destruido por el sida y por el fin de los ecos hedonistas

de la contracultura[5] en la cultura disco (como en la imagen de Wilza Carla, *vedette* y actriz, andando por la calle Augusta montada en un elefante hasta la puerta de una *boîte*), la película de Lacerda rescata ficcionalmente al grupo Vivencial Diversiones, primo menos conocido del Dzi Croquetes (Cysneros, 2014; Lobert, 2011; Thurler, 2011) de Río de Janeiro y de los Cockettes (Weber & Weissman, 2002), de San Francisco. Todos, más que compañías de teatro, traducen la potencia del arte como creadora de modos de vida, del sexo y los afectos como formas de creación de comunidades más allá de los límites de la familia y del trabajo.

Es algo distinto de la presencia de la amistad que ensombrece a cierto cine brasileño joven, como una forma de aislamiento de la ciudad, del mundo, una autoprotección, lo que se hace presente en películas tan distintas como *A Estrada para Ythaca* (Coletivo Alumbramento, 2010) y en el *hit* gay *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014). Tampoco se encuentra esta cuestión en el filón de las películas *on the road* o a la deriva en la ciudad en las que no importa más de dónde se vino, solo hacia dónde se va. En *Tatuagem,* está la búsqueda de un pasado que genere otro futuro. Se trata del quiebre de una crononormatividad, del "uso del tiempo para organizar los cuerpos humanos individuales en dirección a una máxima productividad" (Freeman, 2010: 3), de una forma de pertenencia en el tiempo que nos hable de pasados y líneas ancestrales conquistados para que tengamos algún futuro. No es una restauración del tiempo, sino un encuentro con el tiempo, una "eroto-historiografía" que encuentra el pasado en el presente y usa el cuerpo como instrumento para hacer efectivo, figurar o poner en escena ese encuentro (Freeman, 2010: 96), como también podemos ver en *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014). Se trata de un

5 Para reconstruir el contexto, ver *Contracultura* de Christopher Dunn (2016), en particular, el capítulo 1 sobre el *desbunde* y el capítulo 5 sobre cuestiones de género.

teseopress.com

tiempo ni doméstico ni generacional, pero que pueda vislumbrar casas y futuros inimaginados[6].

Volviendo al trabajo de Caetano, este es especialmente sensible a una experiencia homoafectiva compartida; no se trata de una historia romántica de un encuentro aislado del espacio y de la historia. El encuentro es más que entre dos personas, siempre se extiende por redes y lazos. Espero que esta modesta lectura de *Bailão* se sitúe dentro de una política de las supervivencias, para usar la expresión de Gabriel Giorgi:

> … más, quizá, que de la memoria (ni, mucho menos, de la herencia como reproducción): ahí pensar los legados de muchas luchas en torno al VIH y el sida. Una política de las supervivencias en tanto que una política de los tiempos de 'una vida' y de lo colectivo como el tejido de un entrecuerpos cuya heterogeneidad y multiplicidad es irreductible a una única narrativa, a un relato singular, a una línea temporal continua y legible como continuidad (Giorgi, 2017: 254).

Pero, más allá de una arqueología del luto y de la melancolía, lo que pretendo aquí, sobre todo, es contribuir para una arqueología de los encuentros y las sensaciones, en particular de la alegría y de la fiesta.

En *Bailão,* vemos que las historias se entrelazan. Si hay algunos hechos mencionados, lo que importa es la convivencia de las historias de encuentros en los cines, en bares, lejos de la familia y del trabajo, con la creación del Somos, grupo pionero del movimiento LGBT brasileño, creado a fines de los años 70[7]. El sexo y el amor se mezclan. Más

---

6 Me remito a la cartografía problematizadora del debate sobre temporalidades *queer* realizado por Mariela Solana (2015) en su tesis de doctorado, defendida en la Universidad de Buenos Aires. Se puede consultar en bit.ly/3r1y2XE.

7 Para la reconstrucción de una historia de la militancia LGBT en Brasil, pueden consultarse *Devassos no Paraíso* de João Silverio Trevisan en su 4.º edición, *Alem do Carnaval* de James Green (2000), *Sopa de Letrinhas* de Regina Facchini (2005), por mencionar los textos más clásicos sobre el activismo

teseopress.com

allá de las divergencias que atraviesan el Somos –como la discusión sobre si vincularse o no a partidos–, tal vez su gesto más político haya sido el de crear formas de estar juntos, de sobrevivir. Al caminar por los espacios del centro de São Paulo, son las memorias de otros tiempos las que son evocadas; son sus voces las que nos conducen por el espacio, por una ciudad hecha no solo por la arquitectura, por personas comunes, autos, multitudes, sino por cuerpos. Una ciudad de deseos, donde, en los espacios públicos, acontecen encuentros anónimos, hoy tal vez más realizados a través de aplicaciones de teléfono. Espacios que son lugares de una educación afectiva hecha en los márgenes de las instituciones, hecha a partir de precariedades, pero no por eso menos importante. Quizás su importancia deviene de esa precariedad y de donde solo se puede vislumbrar algo más allá del desamparo y la soledad. Aprendizaje hecho a oscuras, tanteando, donde no hay maestros y estudiantes. Los recuerdos parecen darse en una noche, entre la apertura y el cierre del ABC Bailão, y apuntan hacia posibilidades otras de encuentros.

Hay un ritual en el arreglo del lugar y en la recepción de los que llegan. Algunos aparecen solos. Otros parecen reconocerse. Está la alegría de la danza de esos cuerpos que envejecieron y no se encuadran en las noches LGBT *hipsters,* juveniles y elitizadas. Cuerpos que cuentan otras historias más allá del habla. El ABC Bailão queda en la República cerca de la calle Vieira de Carvalho, lugar de encuentro plural de personas LGBT aún hoy a pesar del proceso de gentrificación de esta área, próxima a barrios de clases media y alta como Higienópolis y Santa Cecília. El ABC Bailão es parte de una red de lugares como el Bar de los Amigos. Hay códigos para entrar en él. Está prohibido sacar fotos o filmar, pero los que son filmados parecen no incomodarse,

brasileño. Cecilia Palmeiro en *Desbunde y Felicidad* (2010) hace comparaciones entre la situación argentina y brasileña y Flavio Rapisardi y Alejandro Modarelli analizan la situación en Argentina durante la dictadura.

teseopress.com

aunque no siempre consigamos asociar la voz al rostro y al cuerpo de los que hablan. Una estrategia vinculada menos con la preservación de la privacidad y más con la intención de producir un efecto coral en el que las voces e historias se mezclan. Además, en el ABC Bailão está prohibido sacarse la camisa. Hay un cierto buen comportamiento respecto a la ropa en la mayor parte de los que están ahí. Tal vez salvo una excepción de alguien que baila solo, nada muy extravagante, excéntrico, como las fiestas exuberantes que estamos acostumbrados a ver desde clubes como el Studio 54 en los años 70, en NY, *raves* y fiestas temáticas en las grandes ciudades. En el Bar de los Amigos, es posible leer la divertida recomendación "El baño no es *darkroom.* Respete a las 'amigas'". Una historia hecha de cuerpos vislumbrados y deseados, de toques recibidos o interrumpidos. ¿Qué puede revelar una pose? Una historia de supervivencia a la pandemia del sida y a las violencias cotidianas.

Esta película, de forma modesta y delicada, reinstala esta arqueología de los toques puesta en escena también por Rafael França, momentos antes de su muerte por sida, en Chicago. Si en *Bailão* los cuerpos sobrevivieron para bailar, en *Prelúdio para una Morte Anunciada* (Franca, 1991), solo tenemos manos que se buscan unas a las otras, en un deseo de abrazar, tocar y ser tocado, amparar y ser amparado, al sonido de "La Traviata" cantada por Bidu Sayão, tal vez la cantora lírica brasileña más conocida en el exterior, ampliando los sentidos sobre el estar fuera y dentro del país.

A pesar de que el espacio no restringe, según dice el *site* del ABC Bailão, no hay mujeres en la película. Tampoco vemos trans, pero tal vez sea exagerado decir que son espacios de misoginia o transfobia. Pero ciertamente existe allí un linaje de cuerpos masculinos que resisten. Bailan solos, de a dos, en grupo. Bailan en el presente mientras sus cuerpos traen memorias de otros lugares, otros encuentros, otras personas, desaparecidas en la noche o muertas. Sin embargo, incluso con el

lugar en vías de cerrar, hay todavía espacio para una última danza. Lo que queda es un gesto bailado. Lo que lo caracteriza, como dice Jose Gil en Movimiento Total, es el hecho de nunca ir hasta el fin de sí mismo. En el movimiento que lo desdobla, se retiene, regresa sobre sí y se prolonga en el gesto siguiente. En ese sentido, "no tiene contorno, apenas un 'alrededor', se esquiva de sus propios límites, se escapa de sí mismo" (Gil, 2001: 108). Así, se abre para el otro, para el mundo, por el baile, aunque no haya nadie ahí para ser espectador o para participar.

Frente a la exuberancia de la alegría contracultural, aquí tenemos una modesta alegría destinada a los que sobreviven en su día a día, que precisan trabajar, pero que tal vez no hacen del trabajo el centro de su vida y de su tiempo, para quienes la noche no es el espacio del *glamour* y de la excentricidad, sino de encuentros y pequeñas aventuras. No hay grandilocuencia épica, dramática o trágica. Nada es tan visceral o excesivo, transgresor o subversivo, pequeñas resistencias como dos que bailan al final de la noche. Una historia hecha de ganancias y pérdidas, de aquellos que desaparecieron después de una conversación o un encuentro fugaz, sin establecer una jerarquía entre lo que es estable y duradero y lo que es efímero, pasajero. Es verdad que una vida hecha solo de sensaciones y encuentros fortuitos está más expuesta a los dramas de la soledad, pero pueden ser también momentos de libertad. No hay respuestas fáciles. Apenas caminos que en parte elegimos y en gran parte nos eligen.

teseopress.com

Imagen 2. El Baile ABC (*Amigos bailam conmigo*) abre un encuentro con el tiempo. Distintas generaciones de hombres gay y una experiencia homoerótica compartida. Fotograma de *Bailão* (Marcelo Caetano, 2009)

De todos modos, ¿qué queda de un rozar de piernas en el cine antes que el acomodador pueda ver? ¿Del toque de manos? ¿Del beso fortuito? ¿Del sexo rápido en baños, parques, cuando no se podía encontrar en su propia casa? Lejos de ser meros retratos de la exclusión social, estos momentos pueden ganar otros sentidos. Una historia escrita por los labios, como defendía Oscar Wilde (1996), como si al besar hubiera un linaje que se hiciera de los cuerpos de los que venimos, que no son los cuerpos de nuestros padres, sino de los que nos acogieron por un momento, algunas horas, días, de quienes nos acogen no por vivir en la misma casa, sino por hacer de cada encuentro una casa, no necesariamente un hogar, tal vez la taza de café, el té, la cerveza o la *cachaça* que nos calienta para seguir hacia la próxima estación, la próxima hora.

En el camino, amigos próximos se transforman en desconocidos, las pasiones se pierden en los recuerdos, el

desafío de una historiografía no estará solo en la reinvención de la estabilidad, de las familias, sino también en la cartografía de redes afectivas –cuando la posibilidad de las uniones homoafectivas no eran tan aceptadas ni reglamentadas–, que nos pueden servir no solo como experiencias de un pasado hecho de silencios e invisibilidades –considerados como violencia y opresiones—, sino que aún nos tocan no solo por lo que podrían haber generado como si fuesen un momento en una historia lineal. Cada instante trae una forma de vida que contiene múltiples posibilidades de pasados y futuros que tal vez puedan ayudarnos en este momento en que inclusive el desamparo, valorizado en *O Circuito dos Afetos* (Safatle, 2016), sea una forma de invención, no una falta de insistencia.

El desamparo no es un camino fácil, podemos ahogarnos en la sucesión de terapias y remedios apenas para sobrevivir cada día. ¿Y quién habría de lanzar la primera piedra si no llegó cerca de ese pozo o solo bajó por él con la sensación de no llegar nunca al fondo? El desamparo puede ser lo que hace que estos señores caminen por las calles de la ciudad, en su tiempo libre, apenas contando con sus piernas y el deseo de que, en una esquina, en la entrada de una galería, alguien pueda retribuir su mirada y esta mirada no sea considerada una ofensa y no vuelva como violencia o humillación en respuesta. El desamparo es un riesgo, una apuesta en el deseo al atravesar la ciudad, una ausencia de resignación en vez de quedarse viendo TV en casa, una apuesta similar a la que hacemos hoy a partir de los perfiles en aplicaciones en las esquinas virtuales. El desamparo, pero también la confianza, hace que hablen y sean filmados. Si existía el temor de ser descubiertos en sus trabajos, no se trata ahora de orgullo ni vergüenza. Hay una cierta osadía, presente incluso en los más tímidos, en aquellos que no fueron colonizados por los discursos hegemónicos de LGTBfobia, que buscan estar a la altura de sus deseos.

Están el baile y los recuerdos. Los encuentros en la noche y los amigos perdidos por el sida. Una noche tras otra. Tal

vez una noche alguno no aparezca más. Tal vez por no haber podido ir. Enfermedad. Muerte. Pero puede surgir, de repente, alguien como Debora, el homosexual "bicha" o "loca" que vuela, personaje de Agnaldo Silva en *Lábios que Beijei* (Aguinaldo Silva, 1992), que, siempre que era acorralada por la policía, saltaba de una casa a la calle, caía, se levantaba, huía y reaparecía. Hasta que se transformó en otra. Dejó de ser Debora. Los nombres en los encuentros fortuitos cuando interesan pueden cambiar u olvidarse más rápidamente. Aquí los nombres solo se dicen al final de la película, pero, sin embargo, sus historias sobreviven. Bien puede haber algo después de la noche, de la fiesta, como Marcelo Caetano explora en *Na sua Companhia* (2013), o puede, si no subvertir, airear el mundo del trabajo, como en *O Corpo Elétrico* (2017).

¿Cuerpos que andan por la ciudad creando otros bailes en sus vidas, no solo aquellos en las noches esperadas? ¿Cuerpos que bailan en el presente sabiendo que hay un mañana? ¿Cuerpos que al bailar se inscriben en otra historia a ser reescrita no por historiadores, ratones de archivos que no bailan, sino por otros, que al bailar componen otras historias? La fiesta, esta fiesta, por más que pueda ser una suspensión espacial y temporal, no está aislada del mundo, y el cuerpo es un archivo que vislumbra otros pasados, pero también un gesto que apunta hacia otros futuros bajo el signo de la fiesta, no tanto como desregulación de los sentidos o celebración agónica del fin del mundo, sino apenas como un gesto entre tantos otros. Gestos que, como nos dice Juana María Rodríguez en *Sexual Futures*,

> registran el esfuerzo cinético de la comunicación. Incluso cuando ocurren en el ambiente privado, son racionales; forman conexiones entre partes diferentes de nuestros cuerpos; citan otros gestos; extienden el alcance del sujeto en el espacio entre nosotros; hacen posible un "nosotros" (Rodríguez, 2014: 2).

Cuando estaba terminando este texto, fui, por primera vez, al grupo OK, del cual habían acabado de hacer una película llamada *O Clube* (Ribeiro, 2014), grupo que existe

desde hace cincuenta y tres años como una "cofradía gay", en el centro de Río de Janeiro. Antes de Somos, de Stonewall, de la revolución sexual, de la crisis del sida, existía el grupo OK[8], y continuó y continúa existiendo. Entré por el largo pasillo, subí las escaleras del viejo caserón de la actual sede (ya fueron varias), seguí las fotos en la pared hasta la modesta sala de las *performances.* Un amigo, Felipe Ribeiro, mientras asistíamos a ella, me decía que es nuestra *Paris is burning*. Hay *performances* de diversas naturalezas –aunque haya un predominio de *drag performances*–, hay premios, disputas, algo que va más allá del escenario y de aquel momento. En mi delirio, aquel pasado, aquel espacio, aquellos cuerpos precisaban un *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1989), en el que Julien reinventa, recrea, el Renacimiento de Harlem a la sombra de la experiencia de hombres gays negros que se encontraban en clubes… Hay tantas imágenes e historias que vi en las *performances*, o que me contaron, como señores que festejaban cumpleaños, que comían torta en Cinelândia[9] el domingo a la tarde, cuando allí todavía circulaban *michês* (prostitutos), o en la época de la dictadura, cuando, después de que se presentaban los números, se levantaban los brazos, sin aplaudir, sin hacer ruido para no llamar la atención de los vecinos.

También es una historia que no terminó, como podemos ver por la presencia de dos jóvenes *performers*… De todos modos, ¿qué hizo que estos hombres se reunieran fuera de sus familias y lejos de los espacios de aislamiento y anonimato? Hay una historia que ser contada y actualizada, sin nostalgia ni triunfalismo activista. También cuando me dijeron que la *boîte* La Cueva, en Copacabana, reanimada por las recientes fiestas V de Viadão[10], organizadas por jóvenes insatisfechos con los modelos de las fiestas

8 Para más información, ver Green (2000).
9 Lugar que se encuentra en el centro de Río de Janeiro.
10 Expresión, en aumentativo, que significa "homosexual" en la jerga coloquial.

teseopress.com

gays convencionales, ya funcionaba a principios de los años sesenta como espacio de encuentro homosexual, me sorprendí. Son historias de continuidades, de herencias, de posibilidades de otros futuros, de otras formas de estar juntos. Pensé que había terminado, pero la fiesta recién está empezando.

Referencias

Ahmed, S. (2000). *Strange encounters – embodied other in post-coloniality*. Londres-Nueva York: Routledge.

Baudrillard, J. (1990). Após a orgia. En Baudrillard, J. *A transparência do mal*. Campinas.

Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics.* Dijon: Les Presse du Réel.

Brasas, J. A. (2010). The love of comrades. En *Walt Whitman's mystical ethics of comradeship: homosexuality and the marginality of friendship at the crossroads of modernity*. Albany: Suny Press.

Cysneiros, A. (2014). *Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado dzi a partir do documentário Dzi Croquettes*. Tesis de maestría. Salvador: UFBA.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia*. Río de Janeiro: Editora 34.

Dunn, C. (2016). *Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Facchini, R. (2005). *Sopa de letrinhas? Movimento Homossexual e Produção de Identidades Coletivas nos Anos 90.* Río de Janeiro: Editora Garamond Universitária.

Foucault, M. (1981). A amizade como modo de vida. Entrevista. Recuperado de bit.ly/3wbnE2E. (Fecha de acceso: 25/03/2015).

Freeman, E. (2010). *Time binds queer temporalities, queer histories*. Durham: Duke University Press.
Gil, J. (2001). *Movimento Total: O Corpo e a Dança.* Lisboa: Editora Relógio D'Água.
Giorgi, G. (2017). Política de la supervivencia. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 10: 249-260. Recuperado de bit.ly/3QPYO0B.
Green, J. (2000). *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp.
Hildebrand, L. (2013). *Paris is burning*. Vancouver: Arsenal Pulp.
Holleran, A. (1978). *Dancer from the dance*. Nueva York: William Morrow.
Lobert, R. (2010). *A vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Ed. Unicamp.
Palmeiro, C. (2010). *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
Rapisardi, F. y Modarelli, A. (2001). *Fiesta, baños y exilios: Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
Roach, T. (2012). *Friendship as a way of life: Foucault, aids and the politics of shared estrangement*. Albany: Suny Press.
Rodríguez, J. M. (2014). *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings.* Nueva York: New York University Press.
Safatle, V. (2016). *O Circuito dos Afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.* São Paulo: Ed. Autêntica.
Silva, A. (1992). *Lábios que beijei.* São Paulo: Ed. Siciliano.
Solana, M. (2015). *Historia y temporalidad en estudios queer. Implicaciones ontológicas y políticas.* Buenos Aires: UBA.
Thurler, D. (2011). Diz Croquettes: a instabilidade como imperativo, o hibridismo como riqueza. *IX Reunião de Antropologia do Mercosul.* Recuperado de bit.ly/3prgeV1 (fecha de acceso: 2/09/2011).
Trevisan, J. S. (1986). *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade.* São Paulo: Max Limonad.

Vinagre, G. (2014). Nova Dubai. *Cinética.* Recuperado de bit.ly/3pwFbyt (fecha de acceso: 10/07/2015).
Wilde, O. (1996). *O retrato de Dorian Gray.* Salvador: Editora Scipione.

Afectos y sexualidad disidente en *Marcados para viver* (1976), de Maria do Rosário Nascimento e Silva

Alcilene Cavalcante

É melhor ser alegre que ser triste
Alegria é a melhor coisa que existe
É assim como a luz no coração

Mas pra fazer um samba com beleza
É preciso um bocado de tristeza
É preciso um bocado de tristeza
Senão, não se faz um samba não.

Vinícius de Moraes

Jojô, interpretada por Tessy Callado, se destaca en medio de los transeúntes. Con el cabello despeinado, vistiendo ropas supuestamente masculinas (blazer, pantalón y camisa), atraviesa la calle mientras come una manzana. Pasa por delante de un coche que obstaculiza el acceso al andén, entra en un edificio comercial de una avenida agitada de Copacabana, Río de Janeiro. En una alcoba improvisada –un espacio paupérrimo tipo *mezzanine*–, se quita el blazer y lo coloca en una repisa, junto con la fruta mordida, y se acuesta en un colchón. Prende el resto de un cigarrillo, abraza una muñeca –que allí, a ras de suelo, se encontraba deteriorada– y le dice que la extrañó, pero que su "mamita estaba trabajando mucho". Luego, suelta la muñeca y agarra una fotografía cuidadosamente protegida por una tela; la saca, examina afectuosamente el retrato, lo besa y se refiere a la imagen como si fuera la de su papá. En tono de lamento, lo llama "¡Papito!". La cámara encuadra, en picado, la foto

en la mano del personaje y la exhibe de cabeza hacia abajo. Algo, del afuera de aquel espacio, llama la atención de Jojô, quien se asoma a la ventana para mirar hacia la calle (02"). En las secuencias siguientes, otros dos personajes son presentados: Edu, interpretado por Sérgio Otero, considerado un "joven pícaro" –en la descripción del guion de la película– y Rosa, interpretada por Rose Lacreta, que es bailarina y ejerce la prostitución en la discoteca Madame Moustache, nombre homónimo del personaje de Luis Carlos Lacerda, que realiza una participación especial en la película presentando *shows* nocturnos de diferentes travestis y bailarinas, como Rosa.[1]

Si la primera secuencia de *Marcados para Viver* –largometraje de ficción de la brasileña Maria do Rosário Nascimento e Silva lanzado en 1976– a través de objetos escénicos (la manzana, la muñeca y la fotografía), vestimentas y comportamientos muestra ciertos afectos de Jojô que funcionan como indicios de una identidad de género no fija, las secuencias siguientes evidencian la tónica de toda la película: el encuentro, la relación afectiva entre los tres personajes, que tanto revela las problemáticas de género en Jojô, como les permite enfrentar la soledad y los desafíos cotidianos y vislumbrar conjuntamente mejores posibilidades de existir. Sin embargo, como anuncia la canción de Vinícius, en el epígrafe, las emociones de alegría y tristeza de esos personajes son sentimientos que se atraviesan. La película,

1 El cineasta brasileño Luis Carlos Lacerda de Freitas, al momento del lanzamiento de la película, ya había dirigido algunos cortometrajes y el largometraje *Mãos Vazias* (1971), última película estrenada por Leila Diniz, sobre quien posteriormente el director hizo una película para mantener viva la memoria de la actriz trágicamente fallecida en un accidente de avión. En la película de Maria do Rosário, diversas secuencias tienen lugar en la discoteca, en la cual la cámara baila con los cuerpos de las artistas que cantan. Encuadrando partes de los cuerpos, erotizándolos, y moviéndose junto con ellos, al son de la música, la cámara no se queda quieta, limitándose a mostrar o a promover exclusivamente la observación de los cuerpos de travestis, sino que se mueve con ellas realzando la fluidez de sus cuerpos. Este es uno de los indicios del destaque de los afectos en la película, en donde la corporalidad es fundamental.

teseopress.com

desde las primeras escenas, sitúa la trama en un ambiente considerado marginal: de prostitutas, travestis, *escorts* masculinos y homosexuales, y hace foco, por lo tanto, en sexualidades consideradas disidentes que no se encuadran en la lógica binaria del género y cuestionan la "heterosexualidad obligatoria" señalada por Adrienne Rich (1996) y retomada por Sarah Ahmed (2015).[2]

La propuesta de este artículo consiste en abordar las relaciones de afecto entre los tres personajes, enfocándose específicamente en su sexualidad disidente.[3] No se trata, pues, de un análisis del triángulo amoroso establecido en la trama, sino de abordar las *performances* afectivas y cómo los afectos son escenificados en la película.

Definir afectos implica considerar conexiones entre "conceptos tan diversos como las pasiones, los estados de ánimo, las sensaciones, los sentimientos y las emociones", movilizando áreas distintas del conocimiento (Depetris Chauvin y Taccetta, 2017: 358).[4] Ahora bien, sin detallar los

---

2 La heterosexualidad obligatoria tiene su formulación basilar, principalmente, en los textos de Adrienne Rich (1980) y Monique Wittig (1980), y es retomada por diferentes teóricas feministas. Si Rich con ese concepto presentó el conjunto estructural e institucional de la heterosexualidad, Ahmed llama la atención sobre el condicionamiento y el costo para los cuerpos que se desvían de tal patrón. De acuerdo con sus palabras: "Es importante tomar en cuenta cómo la heterosexualidad obligatoria –definida como el efecto acumulativo de la repetición de la narrativa de la heterosexualidad como una unión ideal– moldea lo que es posible que hagan los cuerpos, aunque no contenga lo que es posible ser" (Ahmed, 2015: 222).

3 Partiendo de la síntesis de Macón, "en la caracterización propuesta por 'el giro', los afectos están vinculados a la labilidad, a la contingencia y a la sutileza" (Sedgwick, 2003: 21), constituyéndose también en articuladores de experiencia: "Los afectos son aquello que une, lo que sostiene o preserva la conexión entre ideas, valores y objetos" (Ahmed, 2010b: 29). Las emociones, en este marco, son sociales (Ahmed, 2004: 8), no son estados psicológicos, sino prácticas sociales y culturales (Ahmed, 2004: 9) capaces de producir la superficie y los límites que permiten que lo individual y lo social sean limitados (Macón, 2014: 168-169).

4 En la misma perspectiva de Cecilia Macón, no distinguirá entre afectos y emociones este texto. Sin embargo, considero necesario presentar un breve comentario sobre la diferencia entre afectos y emociones, a seguir: "[…] a partir de las teorizaciones de Brian Massumi muchos investigadores (Gould,

teseopress.com

clivajes teóricos relativos a la distinción (o no) entre afectos y emociones, en la misma senda de Ahmed (2015), Macón (2014) y Solana (2016), utilizaré exclusivamente la designación "afectos" para asumir el abanico que ellos implican. Para Denilson Lopes, igualmente, no es necesaria la separación entre afectos y emociones o sentimientos, sino que es relevante destacar el carácter histórico, cultural y, por consiguiente, social del afecto, que "no es una propiedad de los sujetos, sino algo que emerge en la relación entre sujetos" (Lopes, 2016: 35, traducción propia). Aquí me apoyaré, incluso, en las contribuciones de Sedgwick sobre los afectos performativos en el sentido teatral, incorporados y constituyentes de espacios de actuación (de articulación entre ausencia y presencia):

> Efectivamente, los afectos son aquí instancias que, como los actos de habla de Austin, resultan profundamente performativos: los afectos son en sí mismos actos capaces de, por ejemplo, alterar la esfera pública con su irrupción […]. En palabras de Gregg: "los afectos refieren generalmente a capacidades corporales de afectar y ser afectados o el aumento y la disminución de la capacidad del cuerpo para actuar, para comprometerse, o conectar. De hecho, los afectos actúan" (Gregg, 2011: 2, citado por Macón, 2014: 170-171).[5]

Ahmed) señalan que, mientras que los afectos son desestructurados, auténticos y no lingüísticos, las emociones son la expresión de tales afectos atravesados por la dimensión cultural y la lingüística […]" (Macón, 2017: 193).

5 Sobre la *performance*, Del Río, partiendo de Deleuze, señala: "...las fuerzas o los afectos corporales son totalmente creativos y performativos en su actividad incesante de dibujar y redibujar conexiones entre sí por medio de un proceso de automodificación o transformación. En ese sentido, la actividad creativa de las fuerzas corporales es ontológicamente semejante a una *performance*, una acción o evento que coincide con los procesos generativos de la propia existencia. En los gestos y movimientos del cuerpo performático, fuerzas incorpóreas o afectos se tornan eventos-expresión concretos que atestiguan los poderes de acción y transformación del cuerpo" (Del Río, 2008: 3-4, traducción propia).

Como señalan Depetris Chauvin y Taccetta (2017: 359), "la esfera de lo estético ha estado siempre ligada a cuestiones de afectos y sensibilidad". De acuerdo con las autoras, el tema de los afectos incide en el cine porque este

> … se ofrece como un lugar peculiarmente abierto a la experimentación con los afectos, pues su modo de afectar implica un trabajo con el espectador anclado en lo más propio de su materialidad, es decir, en los aspectos narrativos y formales. Son las herramientas cinematográficas en sí las que trazan vías alternativas de presentar afectos y configurar nuevos espacios y sujetos de inscripción (Depetris Chauvin y Taccetta, 2017: 363).

La propuesta de Elena del Río sobre la asociación entre *performance*, afectos y cinematografía, que tanto influyó estudios relevantes sobre el cine brasileño contemporáneo (Baltar, 2013; Brandão, 2015; Lopes, 2016), aunque en una perspectiva diferente de la desarrollada en este texto, es antecesora en relación con la visión de *performance* afectiva:

> Estoy preocupada con la dimensión performativa de los cuerpos en el cine (y de la propia imagen cinematográfica como cuerpo) en el nivel ontológico: cuerpos como ejecutores, generadores, productores, ejecutores de mundos, de sensaciones y afectos que no poseen vínculos miméticos o analógicos con una realidad externa o trascendental. Desde ese punto de vista, la *performance* envuelve una movilización de circuitos afectivos que sustituyen la inmersión del espectador en la imagen por medio de estructuras representacionales de creencia y mímesis (Del Río, 2008: 4, traducción propia).

Partiendo del espacio ficcional y performativo de la película de Maria do Rosário Nascimento e Silva, pero considerando que todo afecto es social y cultural y, por consiguiente, histórico, sigo el pensamiento de Michel Foucault en relación con las "vidas infames", las vidas que suceden en las márgenes de la sociedad y "que estarían destinadas a no dejar rastros", ya que la cineasta también fue afectada por existencias de ese tipo:

> … en sus infelicidades, en sus pasiones, en aquellos amores y en aquellos odios, como si hubiera algo gris y ordinario a los ojos de aquello que habitualmente consideramos como digno de ser relatado; que, sin embargo, han sido atravesados por un cierto ardor, que han sido animados por una violencia, una energía, un exceso de maldad, de villanía, en la bajeza, en la obstinación o en el infortunio, los mismos que les proporcionan, a los ojos de aquellos que los rodeaban, y en la medida de su propia mediocridad, una especie de aterradora o lamentable grandeza (Foucault, 1997: 96-97, traducción propia).

Además de ello, tomo las consideraciones del referido filósofo sobre la "amistad como modo de vida", que implica "relaciones intensas que no se parecen a ninguna de aquellas que son institucionalizadas […], sino un modo de vida [que] puede dar lugar a una cultura y a una ética" (Foucault, 1981: 3, traducción propia), para iluminar mi lectura de la película de Maria do Rosário Nascimento e Silva.

El "cine de mujeres": Maria do Rosário Nascimento e Silva (1949-2010)[6]

Aunque el "giro afectivo", que se orienta hacia los cuerpos y sus afectos problematizando visiones dicotómicas –entre cultura/naturaleza, razón/emoción, cuerpo/mente, masculino/femenino–, sea reconocido a partir de los años noventa,

---

6 Aunque ciertos estudios recientes de *performance* y cine, inclusive los de la propia Elena del Río, sean claros en cuanto al rechazo a la representación y a cualquier influencia externa al arte, es innegable la relevancia de la designación "cine de mujeres" en la década de 1970. Se trata de una formulación de las teóricas feministas del cine como Laura Mulvey y Claire Johnston para referirse a películas realizadas por mujeres, que se aproximaban al ideario feminista al problematizar la representación clásica de mujeres en la cinematografía, siendo que, para Johnston, ese tipo de cine debería implicar, igualmente, trabajar el lenguaje del cine, constituyendo un contracine. Abordo la trayectoria de Maria do Rosario y de otras cineastas brasileñas de ese período en Cavalcante (2017) y en un artículo de mi autoría en *Cadernos Pagu* (Oliveira, 2021).

es cierto que el tema de los afectos ya constaba en la agenda feminista de los años sesenta y setenta, expresado por la máxima "Lo personal es político", en la misma época en la que Maria do Rosário produjo *Marcados para Viver* (1976).

Cecilia Macón (2013; 2017) sitúa la relevancia de los afectos para el feminismo ya en sus bases fundacionales, momento en que escritoras operaron políticamente para desmontar la "estructura del sentir patriarcal" que tanto subyugaba a las mujeres. La autora destaca:

> … en estas instancias germinales del feminismo queda en evidencia que el activismo y las escrituras feministas –si es que son dos cosas distintas– necesitan desarmar una "estructura del sentir" patriarcal –en tanto matriz emocional de la experiencia histórica de una época– sostenida en la adjudicación de emociones específicas a las mujeres y la expulsión al orden de lo intratable –brujas, monstruos– en los casos en que se rechaza tal adecuación. A cambio, el feminismo busca refundar otros múltiples órdenes del sentir contingentes, contradictorios, desafiantes donde lo que prima es una dimensión visceral capaz de sacar a la luz la relación central entre afectos y cuerpos refigurando aquella supuesta monstruosidad: se trata entonces de disolver la estructura del sentir patriarcal para así presentar una de carácter radicalmente distinto. Donde, además, se ejecuta con consistencia una operación política consciente de que desmontar un orden político para instituir otro obliga a discutir su dimensión emocional y así formular una de carácter alternativo (Macón, 2017: 193-194).

Del mismo modo, Sarah Ahmed señala que los emblemáticos "grupos de consciencia", organizados por las feministas en los años sesenta y setenta, ya traían el tema de los afectos para las discusiones de las mujeres y los asociaban a asuntos políticos. Aunque la cita sea extensa, vale la pena acompañar las palabras de la autora:

> Los testimonios de las mujeres acerca del dolor –por ejemplo, los testimonios sobre sus experiencias de violencia – son cruciales no solo para la formación de los sujetos feministas

> (una manera de leer el dolor como violencia estructural más que incidental), sino para los colectivos feministas, que se han movilizado alrededor de la injusticia de esa violencia y la demanda política y ética de desagravio y compensación. Podríamos pensar en la terapia feminista y los grupos de concientización de los años setenta, justamente en referencia a la transformación del dolor en colectividad y resistencia (Burstow 1992). Carol Tavris argumenta que los grupos de concientización fueron importantes, porque "para cuestionar las instituciones y autoridades legítimas la mayoría de la gente necesita saber que no está sola, loca o equivocada" (1982: 246-7) (Ahmed, 2015: 61).

Si la cuestión de los afectos se constituía en tema de los recientes grupos feministas –lo que se verifica también en Brasil, a pesar de experiencias separadas, irradiadas y ocurridas a partir de la segunda mitad de la década de 1970–, el "cine de mujeres" en este país no se limitó a crear otras narrativas, otras imágenes, otras escenificaciones relativas a lo femenino. En la ventana abierta de la cineasta Helena Solberg, que, incluso en 1966, desvió la mirada de la tendencia predominante en el cine del "otro-popular" para el "Otro-mujer" –conforme observó Fernão Ramos (2018: 64)–, Tereza Trautman, en *Os homens que eu tive* (1973), Maria do Rosário Nascimento e Silva, en *Marcados para viver* (1976), Vera de Figueiredo, en *Feminino Plural* (1976), y Ana Carolina, en *Mar de Rosas* (1978), realizaron, en aquella década, largometrajes de ficción enfrentando el canon cinematográfico vigente y a la sociedad brasileña, que se encontraba bajo la égida de la dictadura cívico-militar y de la dominación masculina, poniendo en escena afectos y otros modos de existir. En la misma perspectiva, en 1984, en las vísperas del final de los gobiernos de los generales, la primera cineasta negra brasileña, Adélia Sampaio, llevó a las pantallas la película *Amor Maldito*, que trata sobre una relación explícitamente lesbiana y sus inferencias en una sociedad misógina y heteronormativa.

Esas cineastas atribuyeron protagonismo a los personajes femeninos, llevando a las pantallas narrativas que entrañaban problemáticas de las agendas feministas de la segunda ola, engendradas en la contracultura y en los movimientos de 1968. Aunque no se autodenominaran "feministas", enfocaron en cuestiones afectivas que implicaban encuentros y desencuentros, el cuerpo y la sexualidad: placer, aborto, embarazo y las instituciones del matrimonio y la maternidad.[7] Las cineastas subvertían con sus películas el proyecto político-moral de la dictadura cívico-militar en curso, que se anclaba en la lógica binaria del género, la subalternización de las mujeres y el patrón heterosexual compulsorio, tomando la familia nuclear como modelo.[8] Ellas confrontaban, incluso, a las izquierdas y sus proyectos macropolíticos, que descartaban cuestiones de subjetividad, de sensibilidad, de afectos, considerados desvíos pequeño-burgueses.

Maria do Rosario Nascimento e Silva –para concentrarnos solo en esta cineasta–, cuando dirigió *Marcados para Viver*, ya era una actriz reconocida, había figurado en las principales portadas de revistas brasileñas como modelo fotográfica y había dirigido cortometrajes. Al momento del lanzamiento de su película, en 1976, la cineasta afirmó a los medios de comunicación que se trataba de una "película femenina", pues consideraba las películas de mujeres "más delicadas" (*Jornal do Brasil*, 20 de septiembre de 1976).[9] Al

---

7 Ismail Xavier (2001) ya había llamado la atención sobre la centralidad de la temática de la familia en las películas brasileñas de diferentes cineastas hombres, a partir de 1968. El tema del matrimonio, específicamente, también adquirió relevancia en la cinematografía realizada por hombres en tal período. Pero el punto de vista de los personajes femeninos es enfatizado en el "cine de mujeres", como, por ejemplo, en las películas de Vera de Figueiredo y de Ana Carolina.

8 Ciertamente, esa supuesta irreverencia resultó en censura oficial para las películas (Cavalcante, 2017; 2021).

9 Es importante observar que en los años setenta, en Brasil, el concepto de "género" aún no circulaba, la discusión sobre la desigualdad entre hombres y mujeres estaba iniciándose tímidamente, y tampoco se buscaba problema-

teseopress.com

respecto de la visión esencialista del género, se destaca que los afectos se configuraban como un tema cercano para la directora, que los trató abiertamente, inclusive admitiendo dialogar con el ideario feminista en su largometraje, en el cual mostró cuestiones de intimidad y de afectos, como los que implica la sexualidad. En este sentido, al ser indagada sobre si su película era feminista, destacó: "Creo que el mío [su largometraje] puede ser, en la medida en que los personajes son muy indefinidos sexualmente. Comenzando por Jojô, hay una equiparación de los sexos" (*Jornal do Brasil*, 20 de septiembre de 1976, traducción propia).

Si se considera la *performance* afectiva no solo como teatralización, ni tampoco de manera hermética, sino como afección, como estar en el mundo e interactuar con él, es posible inferir el carácter afectado de la directora y de su película. Aún más porque la cineasta agregó marcas de su propia intimidad, de sus propios afectos, a la referida entrevista, al revelar que el matrimonio, la maternidad y el fin de su relación conyugal interfirieron sobremanera en su carrera, habiéndose alejado por algún tiempo del cine hasta el momento de la realización de su primer largometraje *Marcados para Viver*.

Maria do Rosário mencionó, también, su interés por la vida que ocurre fuera de las estructuras convencionales –lo que "siempre le fascinó"– y que aparece en páginas policiales como marginal. Para ella, "allí está el mundo" (*Jornal do Brasil*, 20 de septiembre de 1976, traducción propia). Tal concepción, así como la propia película, remite a los apuntes de Michel Foucault, destacados anteriormente, sobre "las vidas infames", las vidas que merodean las márgenes de la sociedad (Foucault, 1981: 3).

---

tizar identidades o la asociación de ciertos afectos a la cuestión de género, teniendo en cuenta que la insurgencia del movimiento homosexual ocurrió apenas al final de la década.

teseopress.com

Los afectos en *Marcados para viver*

El primer largometraje de Maria do Rosário Nascimento e Silva está ambientado en el *underground* carioca, cuyos personajes, considerados marginales y sexualmente desviados, se encontraban atravesados por desigualdades socioeconómicas, realizando pequeños robos, vendiendo dulces y limpiando parabrisas de coches en las calles o prostituyéndose.[10] En diferentes momentos de la película, los personajes son mostrados como víctimas de la violencia de Estado, una clara alusión y denuncia a la dictadura cívico-militar en curso en el país. Ahora bien, la trama reside en la *performance* de los encuentros, de la relación afectiva entre los tres personajes centrales y, también, en la escenificación de la sexualidad considerada disidente.[11] Así, *Marcados para Viver* se configura como la primera película dirigida por una mujer en Brasil que escenificó los afectos de una protagonista lesbiana, que podría fácilmente ser caracterizada como *queer*, a partir del abordaje precursor de Teresa de Lauretis sobre el tema, en los años noventa.

En una de las secuencias de la película, Jôjo se encuentra en un bar usando ropas consideradas masculinas, y conversa con una mujer sobre las condiciones de un servicio sexual. La secuencia de sexo entre el personaje y la mujer, casada, cuyo marido estaba viajando, es mostrada paralelamente a otra (de 18 min 15 s a 21 min 42 s) que ocurre en la discoteca. En dicho espacio, la travesti, Ivete, hace un espectáculo de baile y *striptease*, y la cámara se mueve al ritmo de su cuerpo, como si estuviera bailando con ella, hasta

10 No hay aquí juicio de valor. En la película, Rosa, Jojô y Edu no ejercen la prostitución por placer o por opción, indicando en diferentes momentos las ganas de "cambiar de vida".

11 La perspectiva que he adoptado hasta aquí en relación con la definición de "afectos" encuentra aportes, entre otros, en los trabajos de Mariela Solana sobre afectos e historia *queer*. Para la autora, los afectos tienen "sentido amplio como un término paraguas que permite incluir emociones, deseos, placeres y sensaciones" (Solana, 2016: 135).

que se gira hacia Edu, que se aproxima para bailar con Ivete y la besa.[12] Ellos son interrumpidos por Rosa, que, manifestando su rabia con la actitud del "joven pícaro", su "novio", lo agrede y ella también es agredida por él, física y verbalmente. Diferentes tipos de afectos en escena: relación sexual entre mujeres, cuerpos bailando y rechazándose, placer con el espectáculo y el baile, deseo y cariño, rabia, frustración y violencia. Todos aparecen en escena.

En sus andanzas por la noche carioca, después del encuentro con Madame –la mujer casada con quien tuvo sexo–, Jojô se interesa por Edu y se envuelve sexualmente con él.[13] El personaje masculino no parece tener su identidad de género desestabilizada, al ser novio de la prostituta, al haber coqueteado con la travesti o al tener sexo con Jojô.[14] Desde el principio la identidad de género y sexual de la personaje Jojô no se fija a una lógica binaria de género, lo cual se torna aún más evidente cuando Rosa los encuentra en un bar e invita a Edu para su casa y ella va con ellos.[15]

---

12 Esa secuencia señala que la película no es solo una de las primeras dirigidas por una mujer que trataran afectos lesbianos, sino que, de la misma forma, es pionera, en Brasil, en enfocar la travesti con identidad femenina, sin reproducir las marcas caricaturales y de cuerpos considerados abyectos. Sobre el tema de las travestís en Brasil, Lopes (2016) señaló que, en los años setenta, ese segmento social apenas iniciaba la construcción de una identidad asociada al femenino, lo que indica que la película en cuestión ya presentaba tal perspectiva.

13 Jojô lo ve solo en un bar, lo busca, le propone algo ambiguo (no es claro si se trata de drogas o de sexo...), aquello se torna un juego de seducción, y Edu le pone el desafío de "rapiñar" un coche, el cual ella acepta, y luego retorna con un coche robado.

14 La secuencia sexual entre Jojô y Edu es montada en paralelo a la secuencia de la discoteca, donde Rosa baila un tango, en un espectáculo a media luz.

15 Tampoco la propia identidad lésbica de Jojô es completamente delineada en la película, conforme desarrollé en "A rebeldia do cinema de mulheres no Brasil: os desafios de Maria do Rosário Nascimento e Silva, em anos de ditadura civil-militar" (De Oliveira, 2021). De acuerdo con Macón (2014: 176), a partir de Berlant, el tema de la identidad entra en el espacio público en la década del setenta. Ella agrega: "De primera inspiración marxista –se evoca aquí el concepto de *conciencia de clase*– se centra en desplegar un marco teórico que permita presentar los reclamos de ciertos grupos postergados –por razones étnicas, de género, nacionales o lingüísticas– mediante

teseopress.com

A lo largo de la película, la supuesta identidad de género y de sexualidad de Jojô se transforma, revelando el carácter inestable de definiciones de ese tipo (De Oliveira, 2021). Se reitera, asimismo, que esa construcción materializada en un cuerpo en escena, esa "tarea creativa", aparece incluso antes de que los debates sobre la relación entre identidad y afectos tuvieran prominencia en el ámbito de las teorías feministas y *queer*, y en las discusiones en torno al giro afectivo (Sedgwick, 2018; Ahmed, 2015; Solana, 2016).

La identidad lésbica de Jojô no es completamente delineada en escena. Sin embargo, a partir de trabajos como el de la historiadora Dinshaw, escudriñado por Mariela Solana, es posible corroborar que

> no hay una identidad esencial que sirve de denominador común para unir a la comunidad *queer* pero esta falta no provoca disolución sino que opera, justamente, como condición de posibilidad para forjar otro tipo de relación, un tipo de relación basado en los afectos del presente y en los aislamientos compartidos (Solana, 2016: 145).

En esta perspectiva, el matiz sobre los supuestos aspectos de configuración de la identidad no recae en una esencia, previamente constituida y estable, sino en determinados trazos afectivos que ordenan rasgos bastante distintos a lo largo de la historia (Solana, 2016: 147).

Entre esos trazos, Sedgwick y Ahmed –para citar apenas dos autoras– se enfocan en determinados afectos, como, por ejemplo, la vergüenza, derivada de las exclusiones, los rechazos y las humillaciones vividas por personas que no se encuadran en los patrones sociales de género y de heterosexualidad obligatoria. Las autoras enfatizan el carácter transitorio de ciertos afectos discerniendo sobre

---

una identificación de la especificidad de sus experiencias...". Es cierto, sin embargo, que en los años setenta, en Brasil, los papeles de género no eran problematizados en el espacio público, siendo incipientes las discusiones sobre la situación precaria de las mujeres trabajadoras y de la violencia.

la transformación de la vergüenza en orgullo. Se trata, sin embargo, de afectos sobre los cuales Judith Butler (2016) ya llamó la atención en relación con los costos emocionales y psíquicos que engendran. La misma Ahmed destaca el sentimiento de soledad que esto provoca, señalando lo siguiente:

> Conozco ese sentimiento demasiado bien, la sensación de estar fuera de lugar y de aislamiento implica una aguda conciencia de la superficie del cuerpo propio, que aparece *como* superficie, cuando una no puede habitar la piel social, que es moldeada por algunos cuerpos y no por otros. Además, es posible que a los sujetos *queer* también se les pida que no hagan sentir incómodos a los heterosexuales y que eviten mostrar signos de intimidad *queer*, lo cual en sí mismo *es* un sentimiento incómodo (Ahmed, 2015: 228).

Análisis sociológicos o psicoanalíticos escapan al propósito de este texto, así como se busca evitar que los análisis de los afectos asociados a las orientaciones sexuales consideradas desviantes incurran en precipitaciones, generalizaciones y determinismos. No obstante, es inevitable destacar que la película de Maria do Rosário Nascimento e Silva, por medio de su protagonista, escenifica afectos relacionados a la humillación, a la vergüenza, a la destemplanza (rabia) y a la soledad en diversos momentos, desde las secuencias iniciales cuando Jojô, encerrada en una habitación, conversa con la muñeca y la agrede o en la pelea con un niño de la calle, que le puso una zancadilla y la derriba, o en escenas en las que conversaba con la fotografía del papá y, en otros pasajes, cuando miraba por la ventana como si estuviera encarcelada, aislada o solitaria. Empero, como indicó Cecilia Macón, al resumir las palabras de Sedgwick sobre la vergüenza:

> … este afecto es una forma de comunicación (Sedgwick 2003: 36) que deriva de y apunta a la sociabilidad (Sedgwick 2003: 37): "la vergüenza apunta y proyecta. La vergüenza es

> *performance*. Es el afecto que cubre el umbral entre la introversión y la extroversión, entre la absorción y la teatralidad" (Sedgwick 2003: 38). Exponer la vergüenza es así un modo de volver ese afecto productivo y de dar cuenta de la cuestión de la identidad más allá de cualquier esencialismo (Sedgwick 2003: 64) (Macón, 2014: 170).

La secuencia del encuentro entre Rosa y Jojô explora la *performance* afectiva relativa al "sentimiento *queer*" –para usar la expresión de Sarah Ahmed–. En plano medio y en *close*, Rosa aparece en escena (26 min 10 s), vestida con una camiseta blanca, en una cocina de baldosas blancas. Gesticulando, narra alegremente y con imaginación creativa la trama de un espectáculo artístico del cual pretende participar algún día. Jojô, agachada, próxima a una pared, oye todo. Mirándola con complicidad y encanto, le pregunta insistentemente a Rosa si la llevaría consigo para aquel evento. La bailarina se acerca a Jojô, se inclina, toca el mentón de la chica con su mano y, mirándola a los ojos y riéndose, le toca el rostro, respondiendo que sí la llevaría. El diálogo entre las dos mujeres está permeado por gestos cariñosos, y la protagonista reconoce que Rosa es una artista, dice que siempre quiso "conocer una artista" y que su "papá también fue un artista". Rosa irradia alegría, tocando cariñosamente el rostro de la joven lesbiana. Se levanta, mira para la cámara, que la encuadra en *close*, y dice: "¡Esa vida de artista, esa vida de artista es fuego!". En el plano siguiente, Rosa toma un overol de *jean* de un armario y se voltea para Jô –como afectuosamente la llamaba–, quien permanecía en el mismo lugar, agachada, acompañándola con la mirada. La bailarina le dice a Jojô que tiene un regalo para ella: se inclina, coloca, inicialmente, el overol sobre las piernas de la chica; después lo coloca sobre el torso y los despliega sobre los senos del personaje, al igual que sus propias manos. Le dice que le va gustar y le pregunta, rápidamente, si el overol es bonito. Las dos mujeres se miran fijamente en una escena tensa y repleta de afectos. Jojô, sorprendida, medio atónita, insiste en

preguntar, sujetando la ropa sobre su cuerpo, si aquel overol de verdad era para ella. Rosa, cariñosamente colocándole el brazo alrededor de los hombros, lo confirma exclamando "Jô ¡pareces un bichito!", y le pregunta si ella siempre vivió así, a lo cual Jojô, poniéndose de pie rápidamente, con la mano en el bolsillo y la expresión modificada (con rabia), responde con un semblante serio: "¡¿Usted qué cree?!". Rosa la abraza, acariciándole su cabello y el rostro, y, mirándola a los ojos, le dice que la quiere mucho y que no la olvide.

Esa descripción pormenorizada de la secuencia se torna necesaria para explicitar que la comunicación entre Rosa y Jojô es verbal y también corporal, repleta de *performances* afectivas: hay complicidad en el encuentro, cariño, sensualidad y ciertas emociones asociadas al rechazo y, posiblemente, a la vergüenza frente a las humillaciones relacionadas al lesbianismo de Jojô, al hecho de vivir en las calles y alejada del patrón dominante de género y de sexualidad. Esa secuencia del encuentro puede ser analizada, además, a la luz de los apuntes de Sedgwick sobre los efectos del tocar, del contacto. Para la autora,

> … tocar es siempre ya querer llegar a alguien, acariciar, levantar, conectar o envolver y siempre también entender a otra gente o a las fuerzas naturales que efectivamente han hecho lo mismo antes que nosotros, aunque solo sea porque dichas personas han fabricado los objetos dándoles su textura (Sedgwick, 2018: 16).

Rosa y Jojô se tocan y establecen una conexión.[16] También hay sensualidad. En otra secuencia, las dos mujeres y Edu pasean en la playa, revelando el triángulo amoroso y alegre que conforman. Ellos caminan juntos, paralelamente al mar; vestidos, con los cabellos balanceándose por

16 En la segunda secuencia de sexo entre Edu y Jojô, está la escenificación de la participación sexual de Rosa, quien aparece acariciando el cuerpo desnudo de la chica, tocándola desde los pies hasta los senos. Esa secuencia fue analizada en el texto ya citado de mi autoría (De Oliveira, 2021).

el viento, se abrazan alternadamente, corren, juegan a "la mancha"[17]; después, los tres se acuestan en la arena y se acarician. Ese encuentro lúdico y afectuoso, al aire libre, al final de la tarde, es otra expresión de afectos, es el contrapunto a ese sentimiento de humillación, de angustia frente a la soledad, a la inseguridad con el presente y a la incertidumbre del futuro, que cada uno de los personajes experimentaba separadamente. Se distancian de las emociones consideradas negativas del pasado y del presente, especialmente Jojô, sobre quien, en la trama, se destaca una situación de abandono y de rechazo.

La película muestra otras secuencias de encuentro, de intimidad, en el trío. Por ejemplo, en una de ellas, en el ámbito de la casa: en la cama, toman bebidas alcohólicas juntos, juegan cartas, conversan y ríen, revelando una relación de complicidad, no solo sexual entre ellos. En otra escena cotidiana del trío, en la casa de Rosa, Edu le da una bebida alcohólica a Jojô y otra a Rosa, pidiéndole a la bailarina, quien estaba lista para salir, que intente volver más temprano –pues él sentía falta de ella–, y la besa. Rosa confirma que saldrá del trabajo cuanto antes y se desplaza en dirección a Jojô para despedirse. Las dos mujeres se abrazan, se miran cariñosamente y Rosa besa a la joven lesbiana. Antes de que Rosa salga, en el plano siguiente, la chica, sentada en la cama, toma la fotografía del padre y la contempla. Edu mira la foto y dice: "Kirk Douglas, ¿usted es fan de Kirk Douglas?". Jojô se levanta abruptamente, mirándolo con cierta incomodidad. Rosa mira a Edu y balancea negativamente la cabeza. Jojô, entonces, mira hacia el joven y le dice que el actor es su papá. Rosa expresa cierta incomodidad. El "joven pícaro" se levanta, camina hacia la bailarina, pero le cuenta a Jôjo que supo que el actor realmente estuvo en Brasil y que tuvo una hija y agrega que el actor hasta se casó con una brasileña, lo cual es confirmado por Rosa, quien

[17] Juego en el que una persona persigue a otra hasta tocarla, de manera que así la convierte en la nueva perseguidora.

teseopress.com

mira y toca con complicidad al novio. La joven, entonces, dice: "Después, él murió en un asalto. Fue hasta filmado", volviendo a mirar a los dos.

La secuencia parece un emblema de las escenificaciones de los afectos: frente a la inquietante narrativa del personaje que sería hija del famoso actor hollywoodense (quién sabe para burlar qué sentimientos), Rosa y Edu se tornan aún más cómplices al acoger y complementar la narrativa de ella y al intentar confortarla.

Dialogando con cierto referencial teórico elaborado décadas después del lanzamiento de *Marcados para Viver*, y suspendiendo los posibles anacronismos, al transitar con conceptos recientes para los años setenta, se nota en esa secuencia y en otras, como, por ejemplo, la del paseo de los tres personajes en la playa –indicada antes–, cierta relación con las ideas de Sedgwick (2018) acerca del papel performativo de los afectos y de su carácter inestable y, por consiguiente, transformador, así como también la indicación de que los afectos no serían solamente positivos o negativos, habiendo potencia modificadora en aquellos considerados "malos" (Ahmed, 2015). Además, como señaló Solana, en la perspectiva *queer*:

> A pesar de los daños que la homofobia y la transfobia han generado […], Freeman sugiere que podemos considerarnos acechados no solo por el trauma sino también por la dicha: "residuos de afectos positivos (idilios, utopías, memorias de contactos) pueden estar disponibles para las contra- (o para-) historiografías *queer*" (Solana, 2016: 139).

Así, la película de Maria do Rosário, al escenificar afectos, puede ser considerada una "memoria cultural del contacto", ella trae a tono la idea de que "es mejor ser alegre que ser triste", aun cuando ambos son afectos que se producen en la relación, en el encuentro entre los personajes.

Referencias

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.

Baltar, M. (2013). Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, año 2, n.º 4, 60-85. En bit.ly/3QEUaSP.

Brandão, A. y De Sousa, R. L. (2015). The performative force of bodies: affective realism in contemporary Brazilian cinema. *Iha do Desterro*, vol. 68, n.º 3, 161-170. En bit.ly/3zYOHiE.

Butler, J. (2016). *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.

Cavalcante, A. (2017). Cineastas brasileiras (feministas) durante a ditadura civil-militar. En Holanda, K. y Tedesco, M. (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* (pp. 59-76). Campinas: Papirus.

De Lauretis, T. (2015). Género y teoría *queer*. *Mora*, n.º 21, 107-118, Buenos Aires. En bit.ly/3A6zQTl.

De Oliveira, A. C. (2021). A rebeldia do cinema de mulheres no Brasil: os desafios de Maria do Rosário Nascimento e Silva, em anos de ditadura civil-militar. *Cadernos Pagu*, *[S. l.]*, n.º 60, 2021. En bit.ly/3CbKJpG (fecha de acceso: 4/08/2021).

Del Río, E. (2008). *Powers of Affection: Deleuze and the Cinemas of Performance*. Edinburgh: Edinburgh UP.

Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. (2017). Giro afectivo y artes visuales. Una aproximación interdisciplinaria sobre América Latina. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 16, 357-370. En bit.ly/3QBLkFn.

Do Rosário Nascimento e Silva, M. (1976). *Libreto Marcados para Viver: um filme de Maria do Rosário*. Kiko Films.

Foucault, M. (1997). A vida dos homens infames. En *O que é um autor*? (pp. 89-126). Lisboa: Passagens.

Foucault, M. (1981). De l'amitié comme mode de vie. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet y J. le Bitoux. *Gai Pied*, n.º 25, abril de 1981, 38-39. Traducción de Wanderson Flor do Nascimento. En bit.ly/3QSEMlr.

Johnston, C. (2000). Women's Cinema as Counter-Cinema. En Kaplan, A. *Feminism and Film* (pp. 22-33). Nueva York: Oxford University Press.

Lopes, D. (2016). *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitec Editora.

Lopes, F. H. (2016). Travestilidade e ditadura civil-militar brasileira: apontamentos de uma pesquisa. *Revista Esboços*, vol. 23, n.º 35, 145-167, Florianópolis. En bit.ly/3CiFkxa.

Macón, C. (2014). Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema. *Debate Feminista*, vol. 49, 163-186. En bit.ly/3QK6sZQ.

Macón, C. (2017). Teresa Wilms Montt: la visceralidad como activismo. *452F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* U. de Barcelona, n.º 17, 191- 205. En bit.ly/3QCm7uo.

Ramos, F. (2018). A ascensão do novo jovem cinema (1955-1980). En Ramos, F. y Schvarzman, S. (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro* (pp. 16-115). São Paulo: Edições Sesc.

Rich, A. (1996). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. En Jackson, S. y Scott, S. (orgs.). *Feminism and Sexuality, a Reader*. Columbia University Press.

Sedgwick, E. K. (2018). *Tocar la fibra: afecto, pedagogía, performatividad*. Editorial Alpuerto: Madrid.

Solana, M. (2016). Reflexiones sobre el giro afectivo en la historia *queer. Mora*, n.º 22, 133-150. En bit.ly/3PybvLV.

Xavier, I. (2012). *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify.

La tradición vs. la tracción: *Las Herederas* a la luz del giro afectivo

Milagros Villar

En los cines latinoamericanos de los últimos años han proliferado películas climáticas, películas que privilegian las experiencias sensoriales del relato y proponen otros ritmos, mientras que exaltan la posibilidad de producir "atmósferas afectivas" a partir de los colores, los sonidos, las temperaturas, los objetos y los espacios en los que se inscriben los cuerpos. Estos films utilizan recursos plásticos para producir imágenes hápticas, o emplean estrategias sonoras para construir paisajes, narran desde otros ritmos y privilegian las experiencias corporales tanto dentro como fuera de la pantalla.

El estudio de las atmósferas afectivas y de las experiencias sensoriales de los films viene de la mano del "giro afectivo" y su introducción en los estudios visuales y los estudios culturales. El "giro afectivo" es una corriente teórica que comienza en los años noventa, que incorpora en la filosofía y en la teoría social el estudio de los afectos en el sentido spinoziano que plantea Deleuze: la posibilidad de afectar y ser afectado, de aumentar o disminuir la potencia de actuar en las distintas relaciones con el entorno. Estas teorías vinieron a romper la hegemonía que los estudios semióticos y psicoanalíticos tenían sobre el análisis de los objetos culturales y del cine particularmente. Desde esta perspectiva, es posible salir del estudio de la mera representación para abrir un abanico de nuevos problemas, que obligan a introducir la preocupación por el cuerpo en la experiencia (Ahmed, 2010; Bruno, 2014; Del Río, 1998), las

atmósferas afectivas (Flatley, 2009; Depetris Chauvin, 2019) y la percepción (Berlant, 2014).

Un estudio basado en lo sensorial no es algo insólito; en los años sesenta, Susan Sontag escribió *Contra la interpretación* (1969), donde critica los análisis cerrados de las teorías clásicas, postulando que la interpretación del contenido de las obras, el *qué dicen*, frente al *cómo,* no hace otra cosa que traicionar al arte y cerrar los sentidos para adecuarlo a los esquemas mentales categóricos ya contenidos en las teorías. Esto sucede, según ella, porque hemos perdido la capacidad de experimentar el arte de forma sensorial. Aun así, la posibilidad de este desplazamiento se ha dado gracias a la intersección entre los estudios visuales, el estudio de los afectos y las teorías de género. Estos análisis o estudios piensan que la hibridez convierte al cine en un espacio privilegiado para la indagación de dimensiones experienciales y somáticas (Taccetta y Depetris Chauvin, 2019: 17).

En los últimos años, las perspectivas afectivas han entrado a los estudios del cine latinoamericano de la mano de ensayos como *El lenguaje de las emociones* de Mabel Moraña y Sánchez Prado, y algunos *dossiers* han abordado estas problemáticas desde estudios anclados en lo espacial y lo sonoro. En la intersección entre atmósferas y espacios en el estudio cinematográfico, recientemente la publicación de la tesis doctoral de Julia Kratje *Al margen del tiempo* (2019) y los estudios de Irene Depetris Chauvin *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil* (2019) expanden el universo de los estudios cinematográficos latinoamericanos hacia estos terrenos interdisciplinarios.

Las Herederas (2018), película paraguaya de Marcelo Martinessi[1], se puede ubicar en el marco de estas películas

[1] Es el primer largometraje del director Marcelo Martinessi, quien previamente había dirigido cuatro cortometrajes: *Karai norte* (2009); *Calle última* (2010); *El Baldío* (2012); y *La Voz Perdida* (2016).

teseopress.com

climáticas que construyen atmósferas afectivas y generizadas. El film relata la historia de Chela y Chiquita, una pareja de mediana edad que vive en Asunción en una casona grande llena de objetos lujosos que han puesto en venta porque están ahogadas en deudas. Chiquita va presa por un caso de fraude, que más probablemente sea una elaborada estafa, lo cual deja a Chela sola en su casona. Chela tiene un cuadro depresivo, vivió en esta casa toda su vida y ahora está venida a menos. A partir del momento en que queda sola, se encuentra con la posibilidad de hacer algo distinto con su tiempo, que hasta entonces siempre había dedicado al ocio. Frente al pedido de una de sus ancianas vecinas, comienza a trabajar de chofer para estas mujeres y a salir cada vez más de esa casa. Así conoce a la joven Angy, quien despierta en Chela el deseo sexual largamente relegado.

En el análisis de *Las Herederas*, el estudio de las atmósferas y los espacios se vuelve una fuente muy rica para pensar la experiencia de un cuerpo *queer* como el de Chela. En esta línea, me interesa retomar a Sarah Ahmed, teórica fundamental del "giro afectivo", que propone que los afectos y las emociones moldean las superficies de los cuerpos y que las relaciones de estos con el espacio se configuran de manera recíproca en un juego de afectar y ser afectados. Ahmed entiende que el espacio no es exterior a los cuerpos, al contrario, los espacios son como una segunda piel (Ahmed, 2006: 9). Las orientaciones dan forma a cómo habitamos el espacio y a cómo entendemos y nos apropiamos del mundo habitado con otros. Desde una perspectiva fenomenológica, plantea la cuestión de la *orientación*. ¿Cómo habitamos el espacio en relación con la *orientación sexual*? ¿Cómo se comporta el cuerpo *hacia* el objeto de deseo y hacia otros? Para los cuerpos *queer*, esa orientación está siempre atravesada por un alejamiento de los ideales normativos:

> La imposibilidad de orientarse *hacia* el objeto sexual ideal afecta la forma en que vivimos el mundo, un afecto que puede leerse como la incapacidad para reproducirse y como una

> amenaza al ordenamiento social de la vida misma (Ahmed, 2014: 223).

En el film, me interesa indagar las relaciones de *orientación/desorientación* del personaje de Chela con los espacios que habita. En primer lugar, voy a analizar la relación del personaje con el hogar, su herencia familiar y el monumento a una vida de lujos que ya no existe. Por un lado, cómo se juega la tensión entre este hogar como espacio de refugio frente a un mundo exterior orientado a cuerpos heteronormados; por el otro, cómo este mismo espacio deja de proporcionar un hogar para el cuerpo de Chela y se vuelve extraño, desorientador y opresivo. En segunda instancia, me interesa pensar cómo el espacio del auto realiza un recorrido inverso, pasa de ser un ámbito hostil y ajeno a convertirse en un refugio frágil que mejor acomoda el cuerpo de Chela y le permite reorientarse.

A la vez, me interesa trabajar esta perspectiva fenomenológica en conjunto con los estudios cinematográficos de Kratje y en particular con el concepto de "atmósferas":

> En las *atmósferas* hay algo así como una apuesta a mostrar, a través de las imágenes y sonidos, los distintos estados de los cuerpos cuando aparecen tensionados por reglamentaciones sociales y por normas de comportamiento en la sucesión dispersa de escenas corrientes a través de las cuales el deseo y los placeres pueden deslizarse (Kratje, 2019: 98).

Entendiendo que la vida social está moldeada por ritmos, Kratje retoma de Roland Barthes el concepto de "idiorritmo", que da cuenta de los intersticios o de las fugas del código. El ritmo es algo inseparable del cuerpo, está en los reposos, en las tensiones, en las agitaciones. Si el ritmo es siempre impuesto por los regímenes de poder, el *idiorritmo* es siempre contra el poder. Podemos pensar que un cuerpo *queer* se moverá en un ritmo que se aleja de la norma establecida por el poder. Si la norma es la regularidad, el *idiorritmo* es la irregularidad.

Las Herederas es un film que privilegia la plasticidad de las imágenes. A partir de los colores, los encuadres cerrados, los fondos homogéneos y fuera de focos crean una atmósfera opresiva que construye sentidos en relación con las tensiones del cuerpo de Chela en los espacios, el cuerpo *queer desorientado* que se mueve fuera del ritmo de la normatividad.

La casa como ciudadela fronteriza

> La casa tenía una función y un sentido más profundos e importantes: en nuestro corazón, la defendíamos como una ciudadela fronteriza.
>
> Sándor Márai

"La inercia trae más inercia y el movimiento trae movimiento". Eso me dijo mi psicóloga hace poco. Mientras escribo esto, estamos en medio de la pandemia del COVID-19 y hace meses estoy/estamos encerrades por el aislamiento social obligatorio. Lo que le preocupaba a mi terapeuta es que la quietud aparejada con el encierro puede llevar rápidamente a la depresión. Escribiendo sobre el personaje de Chela, esta frase me resuena porque, al comenzar el film, ella está anclada en la inercia, se encuentra aislada en su casa sin querer ver a nadie, sin querer salir, sin querer el contacto de su pareja. El hogar es el refugio y el encierro para la depresión de Chela. Esta casa es su herencia familiar, ella, que ya es una mujer grande, vivió ahí toda su vida, es la casa de una familia de la que aparentemente solo ella queda. La casa es vieja, de techos altos, y las habitaciones y los muebles nos marcan que se trataba de una casa de clase alta con aspiraciones culturales "aristocráticas" (o una versión más latinoamericana, como las familias patricias), con un juego de comedor, como dice Chela, "neoclásico inglés de doble bocha lustrada", las sillas de estilo "Luis XV o XVI",

el juego de copas de cristal de Roca; todos estos objetos se encuentran en el salón de la casa con sus arañas de cristal y el techo lleno de humedad, la pintura descarada, el empapelado de las paredes deslucido. Todos estos objetos, ahora en venta, son las sombras de esa opulencia.

A este relato entramos *in media res*. La primera imagen del film corresponde a una mirada escondida, Chela espía a través de la abertura de una puerta entreabierta a una mujer que está en el salón observando y analizando los objetos en venta. El encuadre solo nos permite ver desde esta abertura, el plano se encuentra extremadamente reducido. A diferencia de los films de género que nos presentan un plano general para ubicarnos en el espacio, este film nos marca desde su primera imagen que no vamos a encontrarnos con un mundo abierto, ordenado y objetivo, sino con un universo cerrado, subjetivo y desorientador.

La cámara se vuelve sobre Chela, el encuadre es muy cerrado sobre su rostro, se encuentra rodeada de oscuridad y su expresión está iluminada por la abertura por la que está espiando. Chela es, desde su presentación, un personaje sin contornos definidos, no hay profundidad de campo a su alrededor, solo colores planos y homogéneos que la dejan aislada de su entorno. Los encuadres suelen estar muy cerrados sobre su rostro como en esta primera imagen, y, cuando hay más amplitud a su alrededor, el mundo se encuentra difuminado. Esta casa se presenta, entonces, oscura y opresiva para Chela, se cierne sobre ella y la encoge en el espacio.

La atmósfera opresiva alrededor de Chela se refuerza por el hecho de que a Chiquita se la presenta en encuadres más amplios. Mientras ambas se encuentran en la cocina, Chiquita habla por teléfono y es un fondo, mero escenario en la imagen que privilegia el rostro inexpresivo de Chela en primer plano; cuando esta abandona la habitación y la cámara permanece en el mismo lugar, inmediatamente lo que era mero escenario entra en foco, porque la opresión solo pertenece a la interioridad de Chela. El espacio de

la cocina es un espacio femenino que, en las clases altas burguesas, está reservado para las empleadas; en esta casa quienes habitan ese espacio son Chiquita o Pati, la empleada doméstica. A Chela solo la vemos ahí si está Chiquita; cuando esta se va a la cárcel, no vemos más este espacio de la casa.

Chela es una persona inmadura, más allá de su depresión, es tratada como una niña: la empleada le dice "señorita", un rasgo de tradicionalismo que remarca también la condición de "soltería" de Chela, ya que las señoritas son las damas antes de casarse, un destino imposible para Chela y Chiquita porque en Paraguay no existe el matrimonio igualitario. Este modo de interpelación es tanto una crítica social al conservadurismo del país, como una marca de este rasgo del personaje: a pesar de que vive con su pareja de muchos años, no es la señora de la casa, se sigue viendo a sí misma como una señorita, como la niña que cuidar. Chiquita se ocupa de estos cuidados y, cuando la llevan presa, debe trasladar esa responsabilidad a Pati. Una imagen memorable es cuando le explica cómo preparar la bandeja del desayuno exactamente como a Chela le gusta: cada vaso o taza debe estar perfectamente organizado y a la temperatura exacta. También debe ocuparse de darle sus pastillas antidepresivas, Pati parece ocupar un lugar más de niñera o cuidadora que de empleada doméstica.

Los espacios que Chela habita en la casa son tres: el dormitorio, en esa cama que la aplasta en la inercia y la aleja del placer y la sexualidad; el salón donde se sienta a observar y tocar sus pertenencias, que van lentamente desapareciendo a lo largo del film; por último, el taller donde Chela pinta, donde vemos diferentes cuadros, pero bien podrían ser el mismo, en todos los casos es naturaleza muerta, como si se tratara de un reflejo de la interioridad descolorida de Chela. No es un espacio para el despertar de las pasiones dionisiacas, el arte no aparece aquí como potenciadora del personaje, sino como una más de las tradiciones aleccionadoras de las prácticas y los comportamientos femeninos

que ella debe desarrollar. Todos los ámbitos que habita son aquellos tradicionalmente ligados a los "espacios de feminidad" (Pollock, 2013), espacios reservados para las damas burguesas del siglo XIX. No se explicita, pero podemos imaginar que el pintar es un hábito heredado de mujeres que no tenían obligaciones de cuidar el hogar porque tenían sirvientas y, por supuesto, no debían trabajar.

Hay dos emociones que podemos ver alternando en cómo Chela habita el espacio del hogar: el miedo y la vergüenza. La casa burguesa es tradición y estabilidad, para Chela es tanto un ambiente opresivo que la mantiene en su estado de quietud, como su refugio, porque, si la inercia trae más inercia, no hay un deseo en Chela de salir de él, y la casa le presenta la frontera ideal entre ella y el mundo exterior. El "miedo" es siempre frente a otro, y la política espacial de esta emoción es, por lo tanto, el encogerse: el cuerpo se retira del mundo para evitar el objeto del miedo (Ahmed, 2014: 115). Es por esto por lo que la casa se presenta como el espacio legítimo para la feminidad. La casa es "segura" para las mujeres porque implica el retirarse del espacio público, "peligroso" para las damas.

> El miedo al "mundo" como el escenario de un daño futuro funciona como una forma de violencia en el presente, que encoge los cuerpos y los coloca en un estado de temerosidad, un encogimiento que puede involucrar una negativa a salir de los espacios acotados de la casa o una negativa a habitar lo que está afuera de maneras que anticipan el daño. Dichos sentimientos de vulnerabilidad y miedo moldean los cuerpos de las mujeres, así como la manera en que esos cuerpos ocupan el espacio (Ahmed, 2014: 117).

En esa primera imagen del film, Chela aparece inmediatamente como alguien temeroso, contraído en los rincones de los encuadres. La casa es su frontera frente al objeto de miedo, el mundo exterior. Hay dos razones que ayudan a que el espacio público aparezca hostil para Chela: por un lado, ya mencioné que se la trata como a una niña, en ese

marco el espacio exterior le exige que sea una adulta, ya que afuera nadie la va a cuidar como a una señorita; y, por otro lado, Chela es un cuerpo *queer*, y el espacio público, dice Ahmed, siempre se presenta como resistencia para el cuerpo *queer*.

Cuando Chela acompaña a Chiquita a entrar a la cárcel, la oficial le pregunta si ella es un familiar; es un intercambio sutil, pero es la primera marca de que el espacio público y las instituciones no consideran que la homosexualidad es una opción[2]. En el mundo exterior, la heterosexualidad está siempre asumida, el espacio público es un espacio para el cuerpo heterosexual. Más tarde en el film, Chela tiene un intercambio con dos amigas de Angy. Las dos amigas, Vera y Cata, son contornos de dos rostros que nunca vemos claramente, no importan, podrían ser cualquier persona. La cámara está enfocada en el rostro de Chela sentada en un sillón, Angy se encuentra detrás de ella fuera de foco, y los contornos de sus amigas están prácticamente sobre la cámara ahogando el encuadre. Sus voces, por el contrario, son claras como el agua. Estos personajes, al igual que Angy, se presentan fuertemente sexuales, el primer comentario de una es que entre ellas lo comparten todo: "hasta los hombres". Inmediatamente, la otra le pregunta a Chela si está casada y, frente a su negativa, asume: "Ah, divorciada". Y la amiga, incómoda y mirándola con complicidad, le dice: "Ella es la que trae y lleva a las chicas". Vero y Cata se miran riendo con los ojos mientras Chela las observa fijamente con una expresión seria y titubeante. Luego le preguntan: "¿Solo mujeres llevas?". La escena está cargada de violencia simbólica, y el rostro de Chela, que es el único que vemos completo y en foco, se va transformando con el intercambio. No solo se asume rápidamente la heterosexualidad, sino

2 Cuando se estrenó la película en Paraguay, abrió el debate público con relación al derecho de visitas íntimas entre mujeres dentro de la cárcel. El estreno de la película contó con la presencia de muchas activistas feministas y lesbianas reivindicando la lucha por los derechos LGTB en el país.

teseopress.com

que, al ponerse esta en duda, con estas miradas cómplices, Chela se convierte en un chiste.

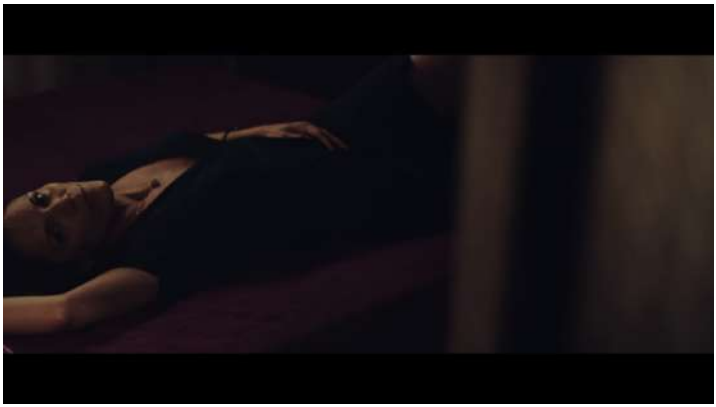
Aquí es donde entra en juego la vergüenza. La vergüenza es una emoción que se experimenta frente a otro, requiere de un testigo, pero siempre es hacia uno mismo. Es un doble juego de exposición y de ocultamiento, la exposición frente a otro lleva a la sensación de vergüenza, que hace que el cuerpo busque esconderse o cubrirse (Ahmed, 2014: 165). Hay otra escena importante donde aparece la vergüenza dentro del hogar, cuando Angy, en cuanto elemento externo y extraño a la casa, se vuelve el testigo necesario para que Chela busque esconderse. Ambas se encuentran tomando vino en el salón mientras Angy le cuenta la historia de su despertar sexual con un tal Rafa. La historia conmueve a Chela, quien, claramente excitada por el relato, se retira al baño a calmarse. Cuando sale, se frena bruscamente en esta habitación de paso (que ya ha utilizado de escondite al comienzo del film) al ver a Angy dando vueltas en su habitación, sentándose en su cama mientras se saca los zapatos, la llama a ella y se estira sensualmente sobre la cama. La situación está marcada por la tensión sexual, vemos a la joven a través de la cámara subjetiva, que es la mirada de Chela escondida, mirando entre la puerta entornada, con una respiración agitada. El cuadro está muy restringido y no permite ver mucho, la cámara alterna entre esta mirada subjetiva y el primer plano de Chela sorprendida y apabullada, respirando agitada. Vuelve la imagen sobre Angy, y ella lentamente mueve la cabeza y la ve/nos ve observándola, se comienza a parar y la cámara se tuerce hacia atrás por el espacio, acompañando a Chela, quien sale disparada a encerrarse en el baño nuevamente. Ahora la vemos asustada y avergonzada con la frente sobre la puerta del baño, y escuchamos los pasos de Angy, que se acerca, toca la puerta y la llama, le pregunta si no era eso lo que quería. Cuando Chela finalmente abre la puerta, no sabemos cuánto tiempo pasó, pero Angy ya no está en la casa.

> La incomodidad es un sentimiento de desorientación: nuestro cuerpo se siente fuera de lugar, torpe e inquieto. […]. La sensación de estar fuera de lugar y de aislamiento implica una aguda conciencia de la superficie del cuerpo propio, que aparece como superficie, cuando una no puede habitar la piel social, que es moldeada por algunos cuerpos y no por otros (Ahmed, 2014: 228).

La vergüenza se impregna sobre el cuerpo como un fuego que abrasa y colorea la piel. Esa vergüenza es la marca de cómo la piel social está moldeada para unos cuerpos –heteronormados, jóvenes, bellos como los de Angy y sus amigas– y no para otros –cuerpos homosexuales, envejecidos, con arrugas y curvas–. La vergüenza así se convierte en un sentimiento domesticador, se presenta como el coste afectivo de no seguir una vida normativa. La casa es el refugio no solo frente al miedo, sino frente a la vergüenza de vivir una existencia fuera de las normas. Este espacio incómodo, oscuro, opresivo para Chela tiene sentido en un mundo donde el cuerpo *queer* no puede habitar con comodidad el mundo pensado para la heteronorma.

Imagen 1. Chela espiando a Angy. Fotograma de *Las Herederas*

Imagen 2. Angy descubriendo y devolviendo la mirada a Chela. Fotograma de *Las Herederas*



El modo de Chela de habitar el hogar es a la vez el del refugio que la protege y el de un espacio que desorienta, no es un refugio cómodo, es hostil en sí mismo. Es oscuro y opresivo, no hay un orden espacial claro, no podemos seguir las líneas de movimiento por las habitaciones, están desorganizadas; no puede habitar todos los espacios, y los que habita lo hace rígidamente, pintando cuadros de lo inerte, acariciando los objetos que ahora son los fantasmas de la vida que tuvo. A lo largo del film, los contornos alrededor de Chela siempre se difuminan y no nos permiten ver más allá. El mundo es habitado sin contornos, sin objetos, sin protuberancias, es liso y homogéneo, la única forma visible es el cuerpo de ella. La falta de contornos implica una pérdida de perspectiva, es perder consciencia del espacio y no saber dónde estás parada, Chela está desorientada porque su vida no se dirige ni orienta a ningún lado. Su desorientación la hace andar en círculos en esa casa con sus tradiciones y su rutina de señorita burguesa del siglo XIX. La *fragilidad* se presenta, así, como efecto de la *desorientación*, una desorientación en el espacio a partir de la falta de apoyos de un mundo que no proporciona un hogar para ese cuerpo y

una desorientación sexual, el alejarse del ideal heterosexual puede convertir al cuerpo *queer* en frágil (Ahmed, 2018). La casa heredada no le da apoyo a este cuerpo, y, en un mundo sin apoyos, es más fácil romperse.

Conquistar un refugio frágil

> El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo.
>
> Georges Perec

Alain Badiou, en "El cine como experimentación filosófica", plantea que los autos son uno de los elementos más trillados del cine y que solo un gran artista puede resignificar el uso que se les da, como hace Kiarostami, "donde el auto se transforma en el lugar de la palabra. Deviene el destino de un sujeto", o en el cine de Oliveira, donde el auto se transforma en "un lugar de exploración de sí mismo. Una suerte de movimiento hacia los orígenes" (Badiou, 2004: 67).

En *Las Herederas* el auto deviene el destino de Chela. Le permite reencontrarse con ella misma y salir de la inercia en la que su vida ociosa se había sumergido. La saca del ámbito privado de la casa hacia el mundo público de la calle, pero esta no es una odisea de autodescubrimiento a través de un viaje como en el camino del héroe. El auto atraviesa a Chela en cuanto nuevo escenario en sí mismo, no por los destinos a los que llega. Son los meros desplazamientos los que transforman al personaje. Este es uno de los elementos característicos de la cultura latinoamericana reciente, "son los desplazamientos en sí mismos los que configuran los espacios y espacialidades del cine latinoamericano" (Depetris Chauvin, 2019: 4).

Chela no sigue un ritmo clásico de la narración, sigue su propio ritmo guiado por la desorientación. Por eso me interesa indagar la idea del auto como un refugio frágil. El cambio de escenario de Chela pasa de cuatro paredes viejas y descaradas de la casa a las cuatro puertas de la carrocería del auto, no importa a dónde la lleva, lo que importa es que hay movimiento. Este espacio le permite a Chela habitar el mundo con otro confort. Si en la dura y fría casa heredada la desorientación de Chela la inclina más a romperse, el auto es un espacio que la acoge en movimiento, en un movimiento frágil que la sostiene mejor en el mundo. Para un cuerpo *queer*, un refugio frágil es más seguro que un refugio insondable como es la casa familiar. Esa casa se vuelve una cárcel para las pasiones, mientras que el auto le permite a Chela experimentar sentimientos de deseo y erotismo.

La primera vez que vemos a Chela manejar es al salir de una fiesta de cumpleaños con Chiquita, la imagen la presenta directamente en el asiento de conducir, la cámara se encuentra detrás del asiento del acompañante y la vemos de perfil. Los vidrios están empañados, y el exterior se encuentra desenfocado, por lo que el afuera es una lisa mancha homogénea que no nos revela nada del espacio que la rodea. Maneja lentamente y el auto hace algunos rebotes. Chiquita, borracha, dice que puede manejar ella, lo cual Chela desestima, pero nos da la pauta de que ella no suele conducir. En esta secuencia Chiquita le pedirá que acelere, que avance a pesar del semáforo, la trata como una niña miedosa: "¿A qué le tienes miedo?", le dice. Chela la mira y no contesta. El auto aparece como un espacio ajeno para Chela en el que avanza titubeante, pero a su propio ritmo. El auto es de ella, fue un regalo de su padre y tiene valor sentimental, pero ahora, como todos los objetos de su herencia, está a la venta.

teseopress.com

Imagen 3. La primera vez que vemos a Chela manejar. Fotograma de *Las Herederas*

Cuando Chiquita se va a la cárcel, el auto queda exclusivamente en manos de Chela. La primera salida como remisera se da porque Pituca, su anciana vecina, le pide que la lleve. En la radio se escucha la "Obertura 1812" de Tchaikovsky, una pieza de música clásica especialmente dramática. Mientras la figura difuminada de Pati abre el portón a la calle, la cámara se encuentra dentro del auto enfocando el espejo con un rosario que le cuelga. La música hace un *crescendo* dramático mientras Chela va bajando con el auto por la rampa hacia la calle lentamente. Estamos en la mirada subjetiva de Chela, la escena está cargada de una tensión que se vuelve cómica. Al final del camino sobre la vereda, se ve una diminuta pero amenazadora figura resaltada por la música que crea expectativa, y, al entrar en foco, esta se actualiza como la encorvada y frágil Pituca. Esta secuencia es una transición del adentro al afuera que está cargada de esta tensión dramática y cómica a la vez; lo que es claro es que, para Chela, implica un acto de mucha fortaleza, es una salida forzada. Es la primera vez en el film que la vemos sobreponerse al miedo para movilizarse. Antes de salir, Chela se encontraba pintando en su taller esas naturalezas

muertas e inertes e inmediatamente debe salir de la inercia, de esa rutina y moverse en otra dirección, con otra orientación. El movimiento trae movimiento.

En estos dos primeros momentos, el auto no aparece inmediatamente como un refugio o un espacio que la ayude a habitar mejor el mundo, es un espacio incómodo y desafiante, esta incomodidad es distinta a la incomodidad de los espacios oscuros de la casa, es una incomodidad que la obliga a reorientarse. Ahí radica la potencia del auto, el acto de *reorientación* ya involucra un movimiento para el personaje, es un movimiento performativo. El agenciamiento que implica el conducir el auto no se contradice con la fragilidad del cuerpo *queer*; al contrario, trabajan juntos, agencia y fragilidad, para que Chela habite más cómoda el mundo.

A partir de este momento, Chela comienza a trabajar de chofer para Pituca y sus amigas. Como "señorita" de la casa, se había dedicado siempre al ocio, a tocar el piano o a pintar cuadros sin gracia. Es fácil comprender que es la primera vez que Chela tiene un trabajo: una razón concreta que la saque de su casa y le dé una responsabilidad. Mientras espera a las mujeres a que jueguen a las cartas, Chela no tiene nada que hacer y se queda esperando. Es en una de esas esperas en que aparece Angy; la primera vez que la vemos es una figura que entra al cuadro en el fondo y, si bien no podemos verla entera ni distinguimos su rostro, es inmediatamente llamativa por la diferencia con las otras mujeres del film. Angy tiene un cuerpo alto, flaco y joven. Usa tacos, viste ropa entallada que marca su figura y tiene el pelo largo. Con Angy, entra la sexualidad en la imagen.

El auto como elemento privilegiado para los desplazamientos de Chela será el vehículo de nuevos deseos. Ella se encuentra en el auto esperando a Angy y su madre, a quienes llevó a un hospital para el tratamiento de esta última. Entra Angy al auto y se acomoda su larga cabellera. Se prende un cigarrillo y en sus movimientos vemos su rodilla

desnuda. La llaman por el teléfono y resulta ser un pretendiente que tiene –"Eric, este me escribe de vez en cuando"–, y en el cuadro vemos un poco más de sus piernas. Le pide que le sostenga el cigarrillo mientras se mira al espejo y se peina, se acaricia la cara mientras Chela la observa. Angy le pregunta si nunca fumó, toma el cigarrillo nuevamente y, mientras se ofrece a enseñarle, le acaricia la frente y los ojos, que le pide que cierre. Con la yema de los dedos, le acaricia su boca, pero solo un poco; entre sus labios entreabiertos, Angy apoya suavemente el cigarrillo, Chela aspira y comienza a toser, con lo que rompe el hechizo. Toda esta secuencia está marcada por la tensión erótica, el deseo de Chela y la *performance* corporal constantemente seductora de Angy. Este momento despierta el deseo de Chela; luego la veremos masturbándose y comenzará a mirarse más al espejo, preocupándose por su apariencia y usando anteojos de sol. El cigarrillo, que en Angy es un elemento de seducción, en el caso de Chiquita es un elemento disuasorio; "Apestas a cigarrillo", le había dicho Chela.

Imagen 4. Angy enseñando a Chela cómo fumar. Fotograma de *Las Herederas*

El auto pone literalmente en movimiento a Chela, sale lentamente (y no automáticamente) de su letargo y de su rutina. Cambia de ritmo. Así como Chiquita es un personaje que potencia la quietud de Chela, la fomenta y promueve en su afán de cuidarla como una niña, incluso se burla de su nuevo trabajo; Angy es el personaje que la sacude hasta sus cimientos y está directamente ligada al movimiento y los desplazamientos del auto. Por Angy, Chela decide animarse a manejar en ruta, cosa que nunca había hecho: la saca por completo de su encierro.

Esto se cristaliza cuando, hacia el final del film, Chiquita vuelve a la casa y le informa a Chela que ya consiguió comprador para el auto, van juntas a verlo y, mientras vuelven, quien maneja es Chiquita: le quitó el control del vehículo y es la primera vez que la cámara filma el auto frontalmente desde adelante presentando una imagen limpia y clara de las dos mujeres en los asientos delanteros. Para Chela, este es el punto de inflexión que desencadena que al final se escape en la noche antes de tener que entregarlo. La última imagen del film es Chiquita mirando el camino vacío y el portón abierto por el que anteriormente vimos salir por primera vez a Chela.

Este final no es la consecuencia de un camino heroico y lineal hacia la libertad como podría hacerlo un héroe masculino clásico. Chela no cambió por completo su vida ni transformó su persona para ser alguien distinta de quien era cuando empezó, solo se puso en movimiento y en ese acto construyó un refugio propio, no heredado y de tradiciones heteronormadas enquistadas.

> Por tanto, podríamos pensar en la fragilidad no tanto como el potencial de perder algo, la fragilidad como pérdida, sino como una cualidad de relaciones que adquirimos o una cualidad del edificio que construimos. Fragilidad *queer*: una cualidad de lo que es construido. Un refugio frágil tiene muros más flojos, hechos de materiales más ligeros; mira cómo se mueven; es un movimiento (Ahmed, 2018: 207).

El auto como refugio es frágil ya que puede fácilmente romperse, y es justamente esta cualidad rompible lo que lo convierte en el perfecto refugio que Chela no puede perder.

Conclusión

Las Herederas es una película de atmósferas, que construye a sus personajes a partir de los climas que las rodean. Estos climas, colores, encuadres, ritmos, movimientos son los que permiten analizar fenomenológicamente cómo habitan estos cuerpos el mundo.

Estos cambios de ritmos y orientaciones del personaje de Chela habilitan pensar en términos de *atmósferas afectivas* que se ponen en juego entre el personaje, los objetos, los otros cuerpos y los espacios que habita, dado que las atmósferas, al igual que los afectos, son pensados en su perspectiva relacional: se construyen en las relaciones. Como dice Kratje, los estudios de las atmósferas son más descriptivos que narrativos, la atención está puesta en el cuadro, el tono, la música (Kratje, 2019: 92); intenté aquí hacer un trabajo descriptivo que logre dar cuenta de algunos elementos climáticos del film.

La casa de las herederas es una casa construida para una sociedad blanca, de clase alta y heteronormada. Es una casa para la institución familiar tradicional, desde la disposición de los espacios, hasta sus objetos de lujo y ocio para la "aristocracia" sin responsabilidades. Estas casas eran los lugares privilegiados para la feminidad, la casa es el espacio de la reproducción familiar y configura la privacidad requerida para la vida de las mujeres burguesas. Esta ya está venida a menos, al igual que esas instituciones familiares que las sostenían, pero su poder sigue estando presente. El mundo dentro y fuera de la casa sigue siendo hostil para quien no logra adecuarse a estas normas y quienes no ostentan estos privilegios de clase.

En ese espacio Chela se encuentra aplastada, quieta, sin horizonte ni proyectos, deprimida y sin deseo. El film se ocupa de presentarla como alguien desorientada, en su propio mundo introspectivo, sin exterioridad que la conmueva; por eso vive en un mundo sin contornos. Esta sensación la acompaña dentro y fuera del hogar, es una opresión interior potenciada por la inercia que conlleva el hogar burgués. Esa inercia que solo trae más inercia. La incorporación del auto en su rutina moviliza el ritmo y la desorientación del personaje. No se trata de un acto de transformación, no pasa de un estado a otro distinto, simplemente le permite encontrar un nuevo espacio en el que habitar el mundo con más apoyos. La fragilidad *queer* de quien vive una existencia fuera de la norma heterosexual se resignifica y se aleja del peligro constante de romperse, para convertirse en el refugio móvil que la protege. El movimiento trae movimiento, y, si no podemos salir de casa, podemos salir de la inercia con el cine: otro tipo de movimiento que nos saca de nuestra interioridad y nos arroja al afuera.

Referencias

Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology. Orientations, objects, others.* Duke University Press.

Ahmed, S. (2014). *La política cultural de las emociones.* Ciudad de México: UNAM.

Ahmed, S. (2018). Fragilidad *queer*. *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* n.° 18, 196-208. Recuperado de bit.ly/3c1Ivyz.

Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. En Gerardo Yoel (ed.). *Pensar el cine 1* (pp. 23-81). Buenos Aires: Manantial.

Berlant, L. (2008). *The female complaint*. Durham: Duke University Press.

Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin American Research Commons.

Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. (comps.). (2019). *Afectos, historia y cultura visual*. Buenos Aires: Prometeo.

Flatley, J. (2008). *Affective Mapping*. Cambridge: Harvard University Press.

Kratje, J. (2019). *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Pollock, G. ([1988]2013). Modernidad y espacios de feminidad. En *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Ciudad de Buenos Aires: Fiordo.

Sontag, S. ([1961]1996). *Contra la interpretación.* Buenos Aires: Alfaguara.

Segunda parte.
Cuando afecto se dice sensación

Fantasías coloreadas de ayer y hoy

Apuntes sobre luces, colores y texturas en dos ficciones históricas latinoamericanas contemporáneas

Fernanda Alarcón

> Todas las tomas de tierra, de mar, de mundo, comienzan con tomas de imágenes.
>
> Peter Sloterdijk

¿De qué maneras el cine puede inventar nuevos modos de ver, pensar y sentir la historia? ¿Qué tramas de conocimiento y sensibilidad ofrece una película en su manera de fotografiar zonas, lugares y ambientes de conflictos coloniales? ¿Pueden el color, la luz y la textura ayudar a pensar la actualidad de lo inconcluso del pasado, lo que está abierto a ser continuado o transformado? Propongo una comparación entre *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015) y *Rey* (Niles Attalah, 2017). Estas películas se diferencian del exotismo o la rigidez museística que caracteriza a las pocas imágenes cinematográficas sudamericanas relacionadas con el proyecto colonialista. Ambas manifiestan una renovada preocupación por el presente desde una construcción sensorial, cromática del pasado. Me interesa especialmente detenerme en la elección de tonos y colores, la dedicada atención a la sensibilidad fotográfica, la experimentación vinculada a la textura, así como las prácticas de retoque y animación relacionadas con la tecnología digital, que, como gestos de "atracción visual", estas películas actualizan para crear una

atmósfera histórica, afectiva y fantástica que formula preguntas al porvenir.

Historias sin fin

Dos variantes del encuentro cercano de extranjeros con pueblos originarios y paisajes latinoamericanos. En *El abrazo de la serpiente*, de Ciro Guerra (2015), dos científicos, un alemán y un estadounidense, navegan el Amazonas buscando una planta sagrada durante 1909 y 1940, dentro del período conocido como la fiebre del caucho. En *Rey*, de Niles Atallah (2017), Orélie Antoine de Tounens, un abogado francés del siglo XIX, recorre el sur de Chile obsesivamente determinado a crear su propio reino de la Araucanía.

Estas películas me interesan por el cambio de paradigma que proponen dentro de la ficción histórica latinoamericana. Si bien recrean diferentes épocas y lugares, coinciden, entre otras cosas, en el acercamiento al pasado desde una zona poco explorada: aquella de los miedos, los sueños, las ambigüedades y los fracasos de la conquista. Estos personajes frágiles desacralizan el estereotipo de la dominación masculina, tan difícil todavía hoy de evadir en la reconstrucción del pasado. Nutriéndose de la nerviosa inestabilidad de las "aventuras" de sus protagonistas, en lugar de una épica como establecimiento heroico y conclusivo de un dominio, estos films muestran la complejidad del arribo a nuevos territorios construyendo una atmósfera de abatimiento y duda, dentro de la cual, coincidentemente, el objetivo principal se desvía, deriva en la exploración personal y la disolución de la identidad.

A continuación, presento una comparación entre estas películas, concentrándome en los finales. Los últimos minutos de ambas coinciden como secuencias visionarias donde la fragilidad dispone una expansiva desorganización de coordenadas visuales y espaciotemporales. Dicho de otro

modo, estas narraciones del pasado no tienen fin. Mantienen sus límites abiertos, ávidos de conexiones. Estos finales nos envuelven en espirales alucinatorios y fantasías de desintegración entre la imaginación del pasado y la reinvención del presente.

Dos finales embriagados de color

Comienzo por *El abrazo de la serpiente*, la más "tradicional" de las dos porque estructura su relato histórico como drama, diría Robert Rosenstone. Propone el típico camino iniciático como promesa de exploración y aprendizaje. La yakruna, antigua planta medicinal sagrada, es el cebo organizador que dispara la acción. Como en esos juegos de encontrar diferencias y similitudes, la película postula un ejercicio de comparación. Dos expediciones espejadas se desarrollan en compañía de un mismo chamán, tradicional guía sabio. Toda esta estructura de dos historias en paralelo se presenta en un resplandeciente blanco y negro de super cuidada definición.

La paleta monocroma me incomoda. ¿No hay algo demasiado definido, estático y brillante en estas imágenes del pasado? Se encienden alarmas de exotismo o romanticismo, presiento dilemas de bella atemporalidad vinculados con "la madre naturaleza". ¿Y el arrebato del verde amazónico dónde está? Quizá me apresuro. Inevitablemente, lo que veo me devuelve la mirada y me hace pensar. Reviso en mis recuerdos la guerra del caucho. ¿Será el asedio de Herzog? Quizá. Vamos por partes.

El blanco y negro impone una distancia. Marca una diferencia con el mundo como lo conocemos, traza una separación en relación con lo narrado. Nos impone el filtro del artificio y la convención en la mirada. Invoca también, por contigüidad cromática, el "reino de las sombras" del que habló alguna vez Gorki. Quiero decir con esto último que

nos transporta a los inicios de la imagen mecánica, fotográfica y cinematográfica. Ciro Guerra explica sus motivos para esta elección apelando al respaldo del archivo, específicamente la revisión de libros de viajes. Se resguarda en el aval de diarios, descripciones, bocetos y fotografías de la época, datos que se explicitan en los créditos finales y se intercalan por la película como costumbres y saberes de los "civilizados" para "capturar respetuosamente" la naturaleza salvaje.

Tal vez sea algo de esto lo que me tiene alerta. Mientras veo la película, no dejo de pensar que la *materia que materializa* la historia importa. La frase suena feo, encierra una cacofonía, una repetición innecesaria. Sonó así en mi cabeza. El ruido feo me ayuda a resaltar el conflicto que quiero pensar. La elección de elementos que se ponen en juego para hablar, para narrar no son menores. Así como cuando escuchamos este tipo de expresiones que, si bien sintáctica y gramaticalmente cumplen con todos los requisitos que el idioma exige, generan disonancias desagradables para el oído, la materialidad de la luz, los efectos del encuadre o la temperatura en una película también avisan, dicen, nos despabilan. *Algo* se desacomoda. Tonos, sonidos, texturas no son solamente vehículos.

El contraste demasiado prolijo de reflejos y sombras en estas imágenes, aunque apunte al pasado fotográfico, insiste como problema o como incomodidad. ¿Cómo abordar este extraño empuje que parece perseguir la impronta de autenticidad, credibilidad u objetividad del pasado? ¿Por qué será que los viajes de esta película me transmiten una sensación inerte, algo así como una intención acartonada, que "dice" moverse hacia lo ocurrido como algo fijo? Las imágenes monocromáticas muchas veces se perciben como más serias, reflexivas o "artísticas" que aquellas en paleta de colores. ¿Será que existen implicancias, insospechadas correspondencias entre la reducción del espectro de visibilidad y la polaridad esquemática del drama? Pienso y creo en las posibilidades que tiene el cine, como máquina

narrativa y visual, para acercar su presencia y participación en la escritura de la historia e inventar modos de incluir estos pensamientos.

En el período de tiempo que transcurren las expediciones de *El abrazo de la serpiente*, el cine, la foto y la pintura fueron formas de contacto fundamentales con el "nuevo mundo". Cámaras, fotos, mapas, dibujos intermediaron y modificaron el modo de acercamiento a lo desconocido. La fotografía, de hecho, protagoniza algunas escenas en la película de Guerra. Se repite en los dos relatos viajeros la confusa reacción del chamán ante su retrato. "Chullachaqui" es la palabra con la que Karamakate describe el parecido vacío o hueco que le ofrece la impresión de su imagen. "Un fantasma que vaga en un tiempo sin tiempo", dice, mientras el alemán habla del valor del testimonio y del recuerdo de un momento fugaz.

En estas escenas, la fotografía se vuelve "tema de conversación" para remarcar la diferencia entre culturas mediante la distancia técnica. ¿Y si, en lugar de este *shock* repetido y sobreactuado de esta escena tantas veces vista de desencuentro entre pueblos, se abriera lugar a lo que queda fuera del encuadre? ¿Si la película mostrara "la captura" de la imagen, el instante de construcción de esa memoria? Cuando algo merece ser registrado, se hace consciente y presente la situación de observación, el ojo del camarógrafo que se posa sobre el acontecimiento. ¿Podría esto acercarnos a imaginar ese diálogo entre la cultura visual europea y las mitologías metamórficas aborígenes? Como propone John Berger, tal vez sea bueno complicarnos un poco:

> ¿Por qué complicar así una experiencia tan cotidiana como la experiencia de ver una foto? Porque la simplicidad que normalmente acordamos a esa experiencia supone una confusión y un derroche. Pensamos en las fotografías en cuanto obras de arte, en cuanto pruebas de una verdad particular, en cuanto réplicas exactas o en cuanto nuevos objetos. Cada fotografía es, en realidad, un medio de comprobación, de confirmación y de construcción de una visión total de la realidad. De ahí

> el papel crucial de la fotografía en la lucha ideológica. De ahí la necesidad de que entendamos un arma que estamos utilizando y que puede ser utilizada contra nosotros (Berger, 2017: 160).

Estos interrogantes que despliega Berger se escurren por la película de Guerra. El contraste prolijo de reflejos y sombras en la fotografía del film y en las escenas que muestran y recrean el acto fotográfico se presenta demasiado homogéneo. Estamos ante una obra que nos transporta atrás en el tiempo, pero el tiempo parece carecer de movimiento, de vitalidad. Tenemos la oportunidad de sentir y recorrer acciones y costumbres desde otras ópticas que las conocidas o asimiladas y eso no se aprovecha. Cruzo las preguntas de Berger con las del escritor y teórico Ronald Kay acerca de la irrupción de la cámara fotográfica en el espacio americano. En su bello artículo "La reproducción del nuevo mundo", Kay se detiene en el modo en que el registro mecánico traduce como "heterogéneo" lo que *hace pasar* por su aparato, sin atender realmente a la otredad que se encuentra ahí delante. El encuentro de mundos, según su opinión, es un empalme de tiempos socioculturalmente discontinuos, que en la fotografía favorece la conformación de una imagen estratificada. Un ensamble de capas superpuestas, en donde, si bien prima aquello que Guerra busca en el documento (esto es, la prueba de existencia, la noticia de la dominación, ocupación y explotación), también reside la incomodidad, una fuerza latente de obstinada resistencia:

> Puede que esos mundos ignorados, que esas caras prefotogénicas, que esas colectividades impintadas, que esos cuerpos refractarios, por la máxima distancia a la reproducción mecánica que ellos significan, contengan aun en su doble fotográfico una resistencia (ya que la cámara no se encuentra en lo encuadrado por ella, nada ni nadie en lo reproducido lo corrobora, sólo la pura distancia focal lo invade todo, su propia ausencia documenta el lente) que logra, aunque sea fugaz y transitoriamente, denunciar su intervención devastadora (Kay, 2019: 14).

La picazón del blanco y negro se complica. Vuelvo sobre mis prejuicios con Berger y Kay. Sus ideas abren preguntas y observaciones sobre luchas, tensiones, heterogeneidades. En *El abrazo...* la homogeneidad es aplastante. Las propiedades cromáticas de la imagen colaboran a achatar o maquillar contradicciones y complejidades. Creo que son la alta definición y el filtro reluciente y nostálgico de presentación del "otro" (indio, aborigen, negro) los que, sin intención maliciosa, simplifican su presencia según la épica del buen salvaje. Tal vez hay aquí una punta para atender al efecto semiamargo de la película, ese equilibrio inestable entre lejanía artificial y cercanía estetizada. El monocromo nos ubica ante lo lejano como perdido, mirando al pasado como un envase rígido, sellado y estático, al estilo de la vieja historiografía. El otro que se busca en este viaje es un depósito unidimensional de sabiduría ancestral, receptáculo de la bondad de la naturaleza, de piel brillante como el paisaje, en pacífico equilibrio ecológico. ¿Y los mestizajes, las mezquindades, los machismos, las violencias, las astucias y los cálculos? ¿Los tironeos incómodos de cualquier grupo humano? ¿Y las mujeres? Presencias que rondan, se nombran, se "tematizan", apenas se sugieren, pero nunca alcanzan a cobrar consistencia en la imagen. David Gallego, responsable de la fotografía de *El abrazo...*, cuenta:

> Para Ciro era muy importante sentir que la historia estaba creando una realidad que ya no existe, unos personajes y una cultura muerta en manos del hombre occidental; fue como entender que estábamos buscando un documento visual, un documento archivado que teníamos que rescatar, limpiar y traer de nuevo al presente. En ese momento entendimos que el fílmico era el soporte ideal.

Sin necesidad de leer mucho entre líneas, podemos encontrar en estas palabras algunos supuestos presentes en el film. La ficción histórica como "animación" de un relato terminado. El resplandor de las imágenes que busca "pulir" los hechos para volverlos espectáculo. La consideración de

"una cultura muerta" resucitada en fílmico y retocada digitalmente. Este despliegue en combinación con la ampulosidad y majestuosidad turística de los movimientos de cámara de esta gran producción parecen guiarme a un callejón sin salida que choca con una apreciación negativa, decepcionada de esta película. Tal como aparecen y como son descritos, estos rasgos solo producen tristeza, repiten el gesto del conquistador. La óptica estrecha del reflejo del dominado en el ojo dominante, en lugar de confrontar y favorecer incomodidades, confirma estereotipos.

¿Y entonces? ¿Dónde está la fantasía coloreada de la que hablaba al comienzo? Esta solo se insinúa en el final. La película culmina con la ingesta de la planta sagrada, acción mediante la cual la narración se abre a espacios, tiempos y escenas distintas del argumento lineal principal. Todo comienza con una respiración. Nos ubicamos frente a frente con el chamán Karamakate, que mira a cámara, emergiendo de la oscuridad. Desde la ubicación del extranjero, recibimos el insuflo vegetal. Una inhalación, y el polvo blanquecino ingresa en nosotros. La imagen ¡por fin! Deja de enfrentarnos y alejarnos. Nos ventila. La película cambia nuestra posición por primera y única vez. Sacude nuestro lugar de testigos externos de la historia y nos da de probar la yakruna.

Lo que sigue puede resumirse como un flujo de vistas paisajísticas. Un recorrido aéreo de la selva, un cambio de distancia y velocidad. Volamos a plena luz del día, como en los sueños. Sin personajes, diálogos ni objetivos. Avistamos árboles, rocas, cumbres cubiertas de vegetación, hasta dar con los famosos brazos de serpiente del río Amazonas. El viaje se complementa con una música inquietante que por segunda vez suena en la película y subraya el drama. Una nueva aparición del chamán interrumpe. Sobre un fondo blanco, con ojos y boca inundados de enceguecedora luz, Karamakate en versión joven.

A continuación, un sobresalto, otro cambio inesperado. Explosión de colores y texturas. Primero aparece el cielo,

negro, estrellado y envolvente. Un cielo ya no terrenal ni diurno, sino cósmico. Luego, un desfile animado de formas: espirales, círculos, figuras, líneas, diseños. Trazos de escritura simbólica, dibujos abstractos, en tonos amarillos, violáceos, anaranjados y rojizos. Estos rastros coloridos como crípticos efectos alucinógenos se parecen a otros que antes vimos en cuadernos y piedras dentro de las expediciones. Ya no son parte del pasado estilizado, sino que se dirigen a nosotros. El efecto visionario que trae el color, como un corredor entre el sueño y el despertar, ofrece una presencia amplificadora y digresiva del relato. El sacudón desde la imagen pretendidamente "objetiva", registrada y retocada del blanco y negro al trazo animado, brumoso y digital, impacta. Las formas coloreadas y animadas adquieren cualidades "hápticas", quiero decir que transmiten efectos de volumen, textura y peso. Nos acercan sensaciones inestables de contacto mientras se funden unas en otras. Con este trance, prácticamente la película termina.

La cualidad digital y "pintada" en colores interrumpe la creencia "espontánea" que traía aparejada la foto analógica. Se desestabiliza el acostumbramiento perceptivo asimilado por esa luz de noche, como llama Bernard Stiegler a esa engañosa iluminación HD de un pasado que no vivimos (ni recorrimos). En la animación la manipulación es la regla (el vínculo con lo que vemos se complica además porque sabemos muy poco de las condiciones técnicas y sintéticas de su producción), y la luz que se expone es descompuesta, pintada y electrónica. Entonces, el truco aparece y "la espiritualidad" se sincera irremediablemente como fabricada y fabulada.

Este "ex-tasis" final, esta invitación a salir de las naturalizaciones de la narración clásica y experimentar a lo que no tenemos acceso de otro modo que, desde una exaltación de la subjetividad, abre una puerta. Estas alucinaciones multicolores detienen la narración correcta y exploran lugares insospechados, en donde empiezan a mostrarse las negociaciones de la ficción histórica. La dinámica oscilante

entre lo documentado y lo falsificado en la experiencia cinematográfica permite algo que otros soportes no pueden: hacernos sentir espacios interiores del pasado, incitarnos a imaginar esos extraños y frágiles encuentros. La alucinación de este final combina la intervención material de la imagen contemporánea con la imaginación histórica, en lugar de obligarnos a respetar el relato causal, lanza señales confusas, habilita posibilidades sin "mensaje", deja casilleros libres para recorrer la historia.

Pasemos ahora a *Rey*. La imposibilidad de una perspectiva cristalina se siente desde el primer segundo. Centelleos, sonidos de "fritura", manchas, saltos bruscos al modo de los viejos proyectores remarcan la intervención impura del cine. El punto de partida, como en el caso de Guerra, también está en el archivo. Fotografías, cartas, mapas son lo primero que vemos. La diferencia es que la velocidad brusca de cada documento aquí nos cachetea. Nos despabila. Pelusas y defectos del material presentado, casi al punto de quemarse, recuerdan vacíos e incertidumbres como partes integrales de la reinterpretación de los hechos. La impronta sucia y temblorosa de este comienzo, en lugar de prometer un desarrollo, lanza imágenes entrecortadas de deterioro, despojos e impurezas. La narración se presenta como un movimiento que, en lugar de armonizar, despeina, con su "cepillo a contrapelo", lo que ocurrió en otro tiempo. Resuenan las palabras de Walter Benjamin, como si hablara desde lo que vemos.

Lo que sigue después de estos primeros minutos de archivos y textos que nos reciben es aire. Aire denso, partículas de tierra o de polvo nublan la vista. La bruma como consuelo de la soledad, susurra de nuevo Benjamin. La cortina espesa se disipa y descubre una figura masculina frente al agua. En un extraño castellano, se escucha: "Soy rey, soy el hijo del agua". Rodeado por la inmensidad de un bosque, un hombre recibe torrentes de líquido transparente con una extraña fuerza de atracción que brota de sus manos. La escena sorprende y estremece, el agua sube

desde la tierra desafiando la ley de gravedad, ostentando el poderoso reverso del movimiento. Primera y principal línea de comparación: si antes *El abrazo de la serpiente* reclamó atención sobre la lustrosa impronta realista del dispositivo fotográfico, ahora *Rey* nos retrotrae al virtuosismo soñador del cinematógrafo.

Imagen 1. El rey "con manos de agua" que en la película de Niles Atallah evoca la atracción visual del cinematógrafo Lumière. Fotograma de *Rey*

El cine desde sus inicios investigó otras formas temporales, más allá de las historias narrativas que "respetan" un tiempo lineal, acelerando, ralentizando o invirtiendo el tiempo. Puntualmente, en 1895 los hermanos Lumière filmaron la demolición de un muro y descubrieron que, si invertían la proyección y la pasaban hacia atrás, el tiempo se hacía reversible y el muro se levantaba de nuevo. El procedimiento que aparecía en las vistas de *La llegada del tren a la estación*, *La salida de las obreras de la fábrica* o *La comida del bebé*, de acciones que concentraban su resolución en el título, en el truco del muro recompuesto encontró una nueva dimensión. La sucesión de acciones dirigidas a un predecible final

se detuvo y descompuso sus partes. El vínculo mimético terminante con la realidad registrada se destartala presentando el papel fundamental del polvo como cortinado de la sorpresa que suspende la visión después del colapso. Aquel humo que se congrega, acomodándose de nuevo dentro de la estructura derruida, para desaparecer en la solidez invisible del aire, anuncia una amalgama magnética, la irrupción de la fantasía, a medio camino entre la ciencia y la magia.

La demolición del muro de Lumière es el primer ejemplo del "cine de atracciones". Siguiendo a Tom Gunning, es posible diferenciar dos corrientes dominantes que interactúan en los primeros pasos del cinematógrafo, el cine de atracciones y el cine de integración narrativa. El énfasis de la atracción se organiza en torno al acto de exhibición, continuando el estilo de los espectáculos de feria. Encender el asombro y la curiosidad del público. Asaltar nuestras expectativas con un desfile de novedosas desapariciones, decorados, disfraces. Este es el camino de las películas maravillosas de Meliès que ofrecen despliegues espectaculares, golpes de efecto, explosión y sorpresa, bien diferentes de la identificación narrativa con un mundo autocontenido.

Vuelta a las manos super poderosas y acuosas del soberano patagónico. "Soy el rey con manos de agua", dice De Tounens, y una bandada de pájaros, plantas y otras criaturas, mezcla de fantasmas y monstruos, se congregan a su alrededor. La presentación del protagonista como un mago extraño, emparentado y fundido con el territorio deja en claro que por delante no habrá itinerario lineal ni promesa de aprendizaje, sino un devenir que no hará más que extremarse y cambiar segundo a segundo. Las criaturas, como en un cuento de hadas, lo coronan. Nos adentramos en territorio mapuche, recorriendo montañas, ríos y bosques vírgenes del sur del continente. La narración se organiza en capítulos anunciados con intertítulos que dejan en claro los

tópicos del viaje: "Cautiverio", "Juicio", "Traición", "Fiebre" y "Exilio". El recorrido culmina en "Apocalipsis", el epílogo que me interesa.

"Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'tal como fue en concreto', sino más bien adueñarse de un recuerdo semejante al que brilla en un instante de peligro". La VI tesis de la historia de Benjamin se encarna, o quizá sería más atinado decir –tomando en cuenta a Didi-Huberman– "arde", en las imágenes finales de *Rey*. Como en la demolición del muro, las cenizas lo cubren todo. El peligro, como derrumbe, pero a la vez como surgimiento de un pasado en urgente conexión con el presente y con el juego de la técnica, aparece en las imágenes de archivo: masas de gente que corren desesperadas, heridos, cañones, edificios destrozados, explosiones, disparos, volcanes en erupción:

> En el instante de peligro, cuando la imagen dialéctica "brilla como un relámpago", el historiador –o el revolucionario– debe dar pruebas de presencia de ánimo (*Geistesgegenwart*) para aceptar ese momento único, esa oportunidad fugaz y precaria de salvamento (*Rettung*), antes de que sea demasiado tarde (Löwy, 2005: 76).

La lectura que ofrece Michael Löwy de la tesis de Benjamin resalta el instante de amenaza, la "alarma de incendio" que fulgura y nos ilumina. La destrucción, según su perspectiva (que no puedo dejar de pensar o imaginar con Lumière), no es el resultado inevitable, sino el núcleo de una llamarada. Como si, entre los escombros y los cascotes, surgiera una luz tornasolada capaz de arrancarnos del conformismo. Nos adentramos en la ficción del pasado, en esta superposición de fragmentos, proliferaciones, vestigios. Es el archivo del que disponemos, que puede transmutarse. Algo de esto es lo que aparece en el polvo. La cualidad estancada, de laguna, del archivo, de agua quieta con censuras deliberadas o inconscientes, puede cambiar de forma, puede entrar

en ebullición. Puede ondularse, ganar temperatura y encenderse.

Estas derivas lumerianas y benjaminianas se conectan con *Rey* porque Atallah narra su versión de los hechos a partir de yuxtaposiciones, asociaciones de materiales diferentes que ponen a distancia lo ocurrido con Orélie-Antoine de Tounens, abogado francés que en 1860 viajó al Wallmapu para declararse rey de la Araucanía. Personajes con máscaras de papel maché, criaturas animadas y efectos especiales, cortes drásticos de montaje, texturas de imágenes de 8 y 16 mm, procesadas y desgastadas de diversas maneras, consiguen que la narración se vea constantemente interrumpida, estallada por efectos modernistas del cine de vanguardia y la psicodelia que dinamizan el recuerdo y el relato de lo acontecido. Registros documentales de paisajes sudamericanos, flora y fauna variada, episodios de guerra claramente posteriores al tiempo narrado se entrometen y dislocan el tiempo. Todo esto descentra el relato, crea un espacio de indagación ruinoso, sucio y ardiente en que la dinámica de montaje e imaginación es protagonista. ¿Será que nuestra dificultad para orientarnos en el peligro proviene del mareo enceguecedor en el que constatamos que un solo tipo de imagen es incapaz, precisamente, de reunir todo un relato y que es mejor si se quema y metamorfosea, a veces como documento y otras tantas como indagación onírica, narración y medio de tránsito, experimento de un no saber, un objeto mágico-científico?

En el "Apocalipsis" de *Rey*, las cenizas se apilan. Partículas oscuras flotan por la pantalla, se balancean como escamas livianas, sobre un fondo monocromo de colores cambiantes. Anaranjados, violáceos, rojizos, amarronados en tonos apastelados recargan el impacto del archivo. Por un lado, el tinte de color agregado sobre las impresiones y los registros en blanco y negro inscribe una atmósfera, dinamiza, inunda de la vitalidad y el estímulo vibratorio que solamente el color puede

aportar. Aparece el protagonismo de una técnica similar a la que comenzó a gestarse a principios de la década de 1910, un proceso en el cual la emulsión o la base de la película cinematográfica es teñida, otorgándole a la imagen un color uniforme. Peter Delpeut observa que este proceso fue muy popular durante la era silente, utilizándose ciertos colores específicos para impregnar la pantalla de determinados efectos climáticos: rojo para las escenas con fuego, azul para la noche, etc. La técnica, conocida como *virage, tinting* y *toning*, consistía en pintar fragmentos de película con colores lisos. Se aplicó aproximadamente hasta 1925 en más del 80 % de las películas.

En *Rey* el tinte de color no fotográfico se une, como marcaba al comienzo, a una serie de rasguños, partículas de grano, cabello o fibras, suciedades, parpadeos, perforaciones, manchas de agua y lamparazos que les otorgan a las imágenes una apariencia de película "antigua". Este arcaísmo deliberado representa una mezcla imaginada de uso histórico (signos de repetidas proyecciones) y negligencia (falta de cuidado vinculada a los artefactos relegados al recuerdo) que podemos comparar con *El abrazo de la serpiente*, con sus elecciones y valores asociados al blanco y negro que reflejan ideas y nociones "esencialistas" del cine. Aquí, en lugar de apuntar al color como factor elemental del realismo o la mímesis "total", indicativo de la percepción promedio, se remite a la tradición del primer cine como campo de ensoñación, agregado intencional de impacto afectivo.

teseopress.com

Imagen 2. La historia en llamas. El rostro sucio, velado y cambiante del rey Orélie-Antoine de Tounens. Fotograma de *Rey*

La historia cromática del cine y la fotografía, debido al estado de negro y blanco como "normalidad" u origen, es posible de ser pensada en estas películas como una historia contradictoria que atraviesa y modela las narraciones visuales del pasado y agita oposiciones paradigmáticas. Quiero decir con esto que no deja de ser extraño el modo en el que el color se asocia en ambos casos a la intensidad sensual, el reino de lo exótico y espectacular. Tom Gunning, nuevamente, encuadra esto en las atracciones:

> La adición de color a las películas en la era muda no sufrió por su falta de naturalismo. Más bien, los usos arbitrarios y antinaturales del color, más intensos que la realidad, permitieron que el color se experimentara como un poder en sí mismo, en lugar de simplemente una cualidad secundaria de los objetos. Incluso el ajuste ligeramente desigual entre el color y el objeto en la pintura a mano y el color de la plantilla, de modo que los colores parecen levantarse de la superficie de la realidad y temblar en una danza centelleante, tiene el efecto de subrayar el poder independiente del color, incluso si no es intencional. En cualquier caso, los tonos intensos y

> la yuxtaposición nítida de estos colores los colocan en la tradición de colores emocionalmente efectivos y posiblemente "peligrosos" tan lamentados por los guardianes de la cultura gentil. Funcionan como atracciones que atraen la atención e incitan a la fantasía, en lugar de apelaciones armoniosas y sutiles a un orden estético establecido, o imágenes de la naturaleza cuidadosamente observadas (s/n).

Como ocurría con la niebla y las partículas del daño, los colores se interponen a la vista, impiden que se estabilice el recuerdo. En los últimos minutos de *Rey*, desde el fondo de la pantalla –al estilo Méliès–, emerge una extraña forma animada. Con una velocidad muy poco tranquilizadora, avanza lo que parece ser una flor. Se mueve como un espiral, en el sentido contrario al reloj. Gira y se acerca, se mueve en dos sentidos al mismo tiempo. Parece una suerte de mandala tétrico, compuesto por infinitas de las cabeza-máscara de papel maché que vimos antes. Es el rostro artificial, grisáceo, putrefacto, del rey multiplicado. Una cabeza monstruosa, compuesta de muchos rostros, se ensambla en una rueda demente, que rota con fuerza y forma de remolino. La cabeza-flor-mandala busca hipnotizarnos. "Soy rey. Rey sol. Rey de quimeras. Rey del barro. Rey de las cabezas colgantes…". La voz repite y acumula imágenes auditivas que se empastan con las visuales. Nos envuelve en una serie de combinaciones que buscan el infinito. El impacto de esta aceleración multiplicada concentra nuestra atención, convirtiendo el plano en un caleidoscopio:

> El transcurso histórico, tal como se representa bajo el concepto de catástrofe, realmente no debería retener la atención del pensador más que el caleidoscopio en las manos de un niño a quien en cada vuelta se le derrumba todo lo ordenado con un nuevo orden. La imagen tiene su justificada buena razón. Los conceptos de los que detentan el poder han sido en todo tiempo gracias a los cuales ha llegado a establecerse la imagen de un "orden". Hay que hacer añicos el caleidoscopio (Benjamin, 2014: 10).

teseopress.com

Imagen 3 / Imagen 4. Dos de las múltiples combinaciones del mandala tétrico final de *Rey*

De vuelta las palabras sugerentes de Benjamin. Las astillas y roturas de las formas hipnóticas del mandala final nos alejan de concebir la historia como conservación o momificación y nos conducen al trance. Esta imagen final de la flor digital también remite a los juguetes ópticos. El caleidoscopio o "rompecabezas chino" –como se lo llamaba en su primera aparición– es un antecedente del cine y un predecesor del "fractal", estos particulares objetos matemáticos

estudiados por Benoit Mandelbrot en 1970 que develaron "la mátrix" de estructuras autosimilares con complejidades infinitamente repetitivas. Los fractales no son solo curiosidades extravagantes de la ciencia, como se habían considerado desde el cambio de siglo XX, sino, de hecho, una clave de atracción visual para enfrentarnos a la no uniformidad de la historia. Una imagen de la mezcla, un preparado de materiales ardientes como cenizas que provienen de múltiples, seductoras y vertiginosas hogueras.

Historias chamánicas

Estas dos películas culminan en estados de éxtasis, explosiones y efectos embriagantes de formas y colores que imaginan algo así como *qué hay del otro lado* de esa inevitable transformación del pasado en narración y en imagen dinámica, qué es aquello más allá del discurso ordenado del pasado que puede desplazarse o ampliar las fronteras personales, nacionales, étnicas, afectivas de lo que sucedió y nos constituye.

El final de *El abrazo de la serpiente* se libera de la historia cerrada y académica para indagar, con los medios del cine y la imagen digital, la misteriosa transformación sensorial vegetal de la intoxicación con la yakruna, dejando la exposición y reformulación de esos últimos trazos del lado del espectador. En *Rey* la historia delirante del Orélie Antoine de Tounens es tajeada de anacronismos, materias expresivas no figurativas que explotan todavía más allá de la referencia biográfica en el final. Dos finales que traman contactos de trance con el pasado, invocaciones imposibles en otro tiempo que el presente, por sus cualidades y experimentaciones con la técnica cinematográfica y también por sus rupturas con la identidad.

Estos "otros y nuevos mundos" se proyectan y nos proyectan fuera de nosotros, a través del hipnotismo y la

posesión de las imágenes, nos inducen a reconsiderar lo que vemos, lo que creemos que conocemos. Es como si se encendiera todo y emergiera una extraña simultaneidad con lo que está moviéndose enfrente. Los colores y las formas que cambian, rotan y sacuden la pantalla conectan lugares y tiempos, el pasado narrado minutos antes, el presente de nuestra experiencia y el futuro posible de reescribirse desde este viaje de intercambio e indagación.

Un cine chamánico, diría el más visionario de los directores, Raúl Ruiz, que nos induce al vértigo de la intoxicación y la participación en la creación del relato:

> Un viejo dicho de Hollywood asegura que una película tiene éxito cuando el espectador se identifica con el protagonista: él es el que conduce la acción, él es el que debe triunfar. Yo creo más bien que en una película que merece ser vista debemos identificarnos con la película misma, no con uno de sus personajes. Debemos identificarnos con los objetos que se manejan, los paisajes, los múltiples personajes, y ese desdoblamiento sólo puede ocurrir una vez pasado, sobrepasado el punto hipnótico. A partir de allí estamos en otra película. Antes del punto hipnótico estamos ante un espectáculo: las imágenes llegan hasta nosotros. Ahora se diría que las imágenes despegan del aeropuerto que somos y levantan vuelo hacia la película que vemos (Ruiz, 2013: 146).

En sus últimos minutos, *El abrazo de la serpiente* y *Rey* exploran la fantasía desde el desdoblamiento chamánico, proponiendo recombinar un álbum de potenciales pasados históricos que se superponen. Oscilamos entre la fascinación y el distanciamiento. Nos sentimos arrebatados por la contemplación intensa de un vagabundeo que hace que "respiremos" la película, que hagamos pasar la ficción histórica por nosotros para luego expulsarla y modificar en ese mismo proceso nuestro cuerpo imaginante.

Presenté en estas notas algunas reflexiones a partir de dos películas latinoamericanas que se alejan de los rígidos estándares de las correctas y tradicionales películas

históricas para indagar muy especialmente desde la materialidad de las imágenes como vía afectiva y cromática de reconsideración del relato histórico. Me interesó trazar esta comparación como una primera parada de un viaje que estoy llevando adelante por otras películas recientes, entre las que podría mencionar *Jauja*, de Lisandro Alonso (2012), *Tabú*, de Miguel Gomes (2014), y *Zama*, de Lucrecia Martel (2017).

En el complejísimo panorama del cine actual, es posible detectar un nuevo interés, un giro renovado hacia la historia. Desde diferentes países y en estrecho vínculo con la cultura visual expandida por nuevos formatos de producción, las plataformas de circulación y el consumo vía *streaming*, las películas y series que se delimitan como ficciones históricas o *period dramas* se han renovado. Por un lado, un buen número de las producciones recientes no se diferencian del efecto de "visita guiada" vinculado a las viejas películas de época. Me refiero así a las rígidas y monumentales reconstrucciones, escritas con letras mayúsculas, en donde prima el relato verídico y biográfico de grandes acontecimientos. Casos como *Gladiador*, *El nombre de la rosa*, *La caída*, que, salvo unas pocas excepciones, ofrecen narraciones lineales, heroicas y antropocéntricas. Como señala Marc Ferro (2008), este cine propone una mirada positivista que revisa la historia como un ritual de verificación de autenticidad. Esto se extiende al caso de momentos o rasgos en algunas series como *Los Borgia* o *Downton Abbey*, por nombrar algunas. Estas ficciones que, como decía, expanden la tradición del cine *mainstream* combinan una serie de rasgos aglutinantes de atención. Primero, el espectáculo de la reconstrucción. En un contexto de efectos digitales y *fake news*, la imitación de escenarios, vestuarios y caracteres del pasado es quizá el primer enganche seductor de la visita guiada vinculado a las películas de época. En segundo lugar, las bellas ropas de "la historia" maquillan la infalible trama melodramática del molde clásico, intrigas amorosas, conflictos estereotipados y efectos de identificación que aportan el "valor

educacional" y verosímil de darles "vida" a hechos ocurridos, acercando las biografías de personajes del pasado. Por último, pero no menos importante, el acceso a la erudición que insiste en "mirar hacia atrás" como gesto de identidad, verdad y conservación.

Tomando prestadas las palabras de Serge Daney, una fuerza de "falsa profundidad" activa este tipo de narraciones, exactas dosis de evasión, erudición y entretenimiento envasado como un todo orgánico, coherente y cerrado. Ahora bien, esta óptica documentada y tradicional del discurso histórico que nos adiestra a separar el pasado del presente, aunque se disfrace con las atractivas y adictivas ropas de las series o las grandes producciones, no parece acomodarse a las mutaciones del mundo contemporáneo. Como propone Hayden White, así acostumbramos a relacionar el interés de la historia por lo verdadero y dejamos a un lado el rico vínculo ficcional con lo real, los bordes de lo posible que, como en la literatura modernista, abren paso a la imaginación poética. En otras palabras, en un momento en que la información y los estímulos visuales están más que disponibles, los lazos creativos y narrativos como nuevas formas de captar la conciencia de nuestro tiempo en lugar de concentrarse en los contenidos, insistiendo en criterios de exactitud y evidencia, pueden explotar el potencial que resiste en las imágenes no como complemento o ilustración, sino como suplemento, como mirada de encuentro, sensibilidad de apertura hacia el lado de los oprimidos.

Películas como *Rey*, que se ubican en la tradición del cine moderno o de arte y ensayo, pueden ser presentadas como obras reflexivas, distanciadas y multicausales. No solo "hablan" del pasado, sino que disponen una reflexión crítica y sensible hacia su tiempo de realización. Este remolino de tiempos y experiencias propone un diálogo y un juego. El diálogo consiste en una recurrencia al pasado desde la historia del cine, a partir de recursos como los que presenté, provenientes del cine mudo, la fotografía, la pintura. Esto es, trazando vínculos con otras disciplinas, ampliando

el relato visual del pasado, mostrando y pensando esas valiosas conexiones. De modo que cada película concibe la historia de una manera que empieza y llega en los colores, en la atención sobre la superficie que propone el cine y que "nos toca". Sigo en esa dirección con las reflexiones de Irene Depetris Chauvin, acercándose al cine de Ruiz:

> A través de transposiciones entre distintas expresiones artísticas, la película muestra que la sensación de la memoria no se relaciona con capturar un acontecimiento, sino con crearlo. La ficcionalización del mundo histórico responde, antes que a la fidelidad histórica, a una lógica poética que crea una sensación no lineal del tiempo en la que pasado, presente y futuro se encuentran en un espacio que existe gracias al arte (Depetris Chauvin, 2015: 132).

El juego artístico, como un entrar y salir de las historias que se cuentan, se parece mucho al entremedio del sueño, al estado *volado*, desorientado y frágil entre dormir y despertar. La evidencia emocionante de estas películas no funciona como ilustración ni certificación del pasado, sino que apunta a movilizarnos, a indagar en una experiencia extática de suspensión y flotación. En esta oportunidad, presenté algunas ideas desde *una visión chamánica.* Queda claro que esta vía de relato histórico no es la única para que la historia se perfile de un modo diferente que el tipo de pronóstico o proyección abstracta de las ciencias sociales. Es una opción de muchas. En estas historias de vuelo histórico y fantasías, una máquina inactual y desfasada con fuerza propia nos sacude sutilmente hacia adelante y hacia atrás al mismo tiempo, nos tiñe de visiones poéticas y nos invita a flotar por imágenes cambiantes y movedizas.

teseopress.com

Referencias

Benjamin, W. (2014). *Parque Central*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Berger, J. (2017). *La apariencia de las cosas.* Barcelona: Gustavo Gili.

Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Delpeut, P. (1997). Coloración monocromática. Anarquía dentro del orden en revista. En *Archivos de la filmoteca*. N.º 25-26, febrero-junio. Valencia.

Depetris Chauvin, I. (2015). Texturas del pasado, *performances* del presente. Historia y giro afectivo en la rapsodia chilena de Raúl Ruiz. En Cecilia Macón y Mariela Solana (eds.). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (pp. 113-135). Buenos Aires: Título.

Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Méjico: Ediciones Ve.

Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.

Gallego, D. (2016). Sobre la fotografía de *El abrazo de la serpiente*, ADF. Recuperado de bit.ly/3CjFaVY.

Gunning, T. (1991a). El cine de los primeros tiempos y el archivo: modelos de tiempo y de historia. En *Archivos de la Filmoteca*. N.º 10. Valencia, diciembre. Recuperado de bit.ly/3c4um3r.

Gunning, T. (1991b). Colorful Metaphors: The Attraction of Color in Early Silent Cinema. En *Revista Fotogenia*, n.º 1. Recuperado de bit.ly/3SZvpCj.

Kay, R. (2019). *Extensiones del espacio de acá*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.

Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rosenstone, R. A. (2013). *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.

Ruiz, R. (2013). *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
Sloterdijk, P. (2014). *Esferas III. Globos. Macrosferología*. Madrid: Siruela.
Stiegler, B. & Derrida, J. (1998). *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Eudeba.
White, H. (2017). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.

teseopress.com

Infancia y afectos in-comunes entre la *mise-en-expérience* y la *mise-en-situation-école*

Algunas notas sobre modos de experiencia cinematográficos en una escuela infantil en Campinas (Brasil)

Sebastián Wiedemann, Sandra Amaral y Wenceslao Oliveira Jr.

Queremos pensar las potencias de lo cinematográfico en el contexto de la escuela como potencias afectivas que expanden e intensifican la experiencia de los cuerpos en direcciones in-comunes. Escrito a seis manos y como despliegue de un taller de cine experimental realizado en 2019 con niños de hasta seis años en una escuela de la ciudad de Campinas (Brasil), el texto propone una serie de notas caleidoscópicas desde tres puntos de vista –la profesora de escuela (Sandra Amaral), el investigador en educación (Wenceslao Oliveira Jr.) y el cineasta-filósofo (Sebastián Wiedemann)–, buscando esbozar líneas de fuerza de los modos de experiencia cinematográficos que emergieron en esa ocasión. Una experimentación del efecto Rashomon[1] en tres movimientos, donde insiste la pregunta de cómo puede el afecto-infancia enseñarnos respecto del hacer cuerpo con lo cinematográfico. En este caso, a partir de la afirmación de un cine del proceso (MacKenzie & Marchessault, 2019) en alianza con la técnica de intervención y animación directa sobre

1 Sobre el efecto Rashomon, que alude a la película *Rashomon* de Akira Kurosawa, como la potencia multiperspectivística delante de un mismo acontecimiento, ver Prince (2012).

película de 35 mm con gestos de pintar y *trazar* abstractos que intensifican una inmediación (Manning, 2019) sensible en vez de una búsqueda de sentido bajo lógicas representativas y narrativas de causa y efecto. Un cine hecho a mano, donde infancia y afecto entran en un devenir táctil y háptico de la experiencia, inventando e instaurando un cuerpo cinematográfico común cuya tentacularidad redefine lo que se puede configurar como superficie imaginal: la pintura puede pintar la película, pero también el propio cuerpo, que a su vez deviene película.

Primer movimiento o la perspectiva de la profesora de escuela

El arte no se enseña, se experimenta.

Migliorin y Pipano

Desde 2017, las Escuelas de Educación Infantil CEI Regente Feijó y CEI Cha Il Sun del Municipio de Campinas, que funcionan en el mismo espacio, participan del Proyecto Cineclub Regente/Cha, cuyo lema es exhibir cortometrajes, producir películas con niños y, a la vez, llevar a cabo sesiones de películas realizadas en la escuela para los propios niños y sus familias.

Cuando recibí la sugerencia de mostrar una película experimental a los niños, me sentí entusiasmada y curiosa por saber cómo recibirían los niños este tipo de obra. Hasta entonces, habíamos mostrado animaciones y películas infantiles brasileñas, generalmente con narrativas y personajes, con una historia con principio, medio y fin. No les habíamos presentado ninguna película experimental y mucho menos una película hecha a mano directamente sobre la superficie cinematográfica y, por tanto, sin el uso de una cámara. La posibilidad de exponer a los niños a algo diferente me instigó y acepté la propuesta.

Se sugirió la película *Ondas* (2015)[2], del cineasta Sebastián Wiedemann. Él fue invitado y accedió a participar en las sesiones donde la proyectaríamos. Sin embargo, antes de que tuviera lugar la sesión, y en colaboración con el cineasta, nació la idea de realizar un film en película con los niños. Organizamos una reunión en la escuela para conocer al cineasta e informarnos un poco sobre su propuesta de producción cinematográfica con niños. Descubrimos que ninguno de nosotros tenía la menor idea de cómo sería hacer una película a mano con niños pequeños, lo que hizo que la propuesta fuera aún más emocionante, porque nos situaba de cara a una experimentación en sentido pleno: abierta a múltiples posibilidades y desvíos.

Ese mismo día hice un intento de producción con los niños. Traté de acercarme a lo que él había propuesto: les pedí que hicieran algunos dibujos-símbolos y formas geométricas, como triángulos, cuadrados y pequeños círculos. Para mí fue una manera de saber lo que los niños habían entendido de la propuesta de nuestro invitado. Comprendí que de alguna manera la experimentación ya había comenzado como esa apertura a sucesivas invenciones de otras prácticas, de otras experiencias. Y fue así como me sorprendieron los niños, y pensé: "Lo lograrán sin esfuerzo". Mientras tanto, entre la visita de Sebastian y la organización de la sesión, estuvimos hablando. Me presentó tres sugerencias de películas. Reflexioné sobre su presentación a los niños y decidí mostrar las tres.

Los niños vieron las películas sugeridas, todas experimentales y hechas a mano: *Ondas* y *Abismo* (2012)[3] de Sebastián; y una serie de fragmentos de películas realizadas entre 1935 y 1937 por el cineasta neozelandés Len Lye, pionero en la

---

2 Film hecho a mano pintando e intervenido directamente sobre la película. Disponible en bit.ly/3K6HL7z.

3 Disponible en bit.ly/3T086IJ.

teseopress.com

técnica de cine sin cámara. Estaba claro que este tipo de obras podían potenciar otros sentidos, además de la visión y la escucha, en los niños. Para las sesiones, Sebastián llevó la propia película del film *Abismo* para que la manoseasen los niños. Ellos la exploraron, jugaron con ella de manera peculiar: la miraron, la tocaron, la arrugaron, la pisaron e incluso gatearon sobre ella sin miedo.

Imagen 1. Niños experimentando corporalmente la película

En el grupo aún había niños en proceso de desarrollo de la oralidad, lo que favorecía que los cuerpos se manifestaran más libremente como lenguaje. Muchas de sus sensaciones se expresaban en el contacto, es decir, en los movimientos de tocar, agarrar, amasar, meterse en la boca… Los niños no mostraron miedo en este contacto con la película física. En contraste, los adultos nos sorprendimos más por la forma en que ellos interactuaban con ella. Confieso que estaba un poco preocupada por la posibilidad de que la estropearan, y le pregunté a Sebastian: "¿Puede?" (señalando al niño que gateaba sobre la película). Él respondió: "Esa es la idea". Indicó que podíamos dejarlos tranquilos. Aunque me dio este permiso, intenté proteger la película varias veces. Sin embargo, estaba claro que los propios niños estaban inventando, estaban experimentando otra manera de "ver" la película, una forma de percibir donde la materialidad concreta del objeto se hizo central y donde, por ejemplo, las imágenes podían ser visualizadas directamente, sin necesidad de un proyector u otro dispositivo.

Algunos niños pusieron la película frente a sus ojos y la sostuvieron con sus propias manos, observando los dibujos y colores con una proximidad inusual. Luego de esta instigadora experiencia de los niños con la película física, iniciamos la sesión, y las imágenes que, hasta hace poco, estaban en sus manos se proyectaban en la pantalla. Les gustó lo que vieron, al mismo tiempo que les sorprendió el cambio de registro perceptivo. Se divertían con los sonidos y las imágenes, que en la sala oscura ya no eran tacto, sino cuerpos danzantes.

Recuerdo cómo, al inicio de las sesiones, Sebastián les presentaba a los niños el rollo con la película y luego les preguntaba: "¿Saben qué es esto?". Una pregunta que, más que una respuesta, lo que aspiraba era activar un proceso de experimentación sin jerarquía de saberes entre adultos y niños. Es decir, un intercambio horizontal de conocimientos, en este caso, atravesado por el juego. Para los niños, todo era juego. En la rueda sobre el tapete, se divirtieron tirando de la película de un lado a otro, con curiosidad e intensidad la examinaron, la miraron más de cerca con los ojos, pero, sobre todo, con las manos. Y como ya fue dicho, durante la proyección también la danzaron. Todo un jugar de gestos que hacía notable un cierto encuentro entre cine y corporeidad. La película, con sus sonidos, sus ruidos, despertaba sensaciones en los niños, que se expresaban espontáneamente con el cuerpo. Cuerpos danzantes al ritmo de la música y de los sonidos de la película, cuerpos que aplaudían o palmeaban en las piernas, que sacudían la cabeza.

Era evidente cómo este tipo de películas, que se abstenían de narrar y, por lo tanto, suspendían una cierta voluntad de comprensión en los niños, estimulaban multisensorialmente sus cuerpos, haciendo que se dejasen afectar, de forma más directa y sin mediación significante, por las imágenes-sonidos-colores. Sensaciones y emociones desbordando los cuerpos. Los niños componían con las películas

teseopress.com

relaciones de afectividad pura, más allá de la jerarquía del sentido que nos hace recordar las palabras de Migliorin y Pipano: "El cine no pide nada, solo se anida en las capacidades sensibles de sujetos comunes, para ser un espectador de cine, la igualdad y la posibilidad de fruición es anterior a cualquier jerarquía" (Migliorin y Pipano, 2019: 18).

Las conversaciones entre los niños y nosotros los adultos continuaron después de la sesión. Les preguntamos cómo era reproducida en la pantalla la película y las imágenes que tenían en sus manos. Preguntamos: "¿Cómo ganó movimiento la película?". Uno de ellos respondió que, cuando esta pasaba de mano en mano y se tiraba de ella, ganaba movimiento. Otro, con expresión pensativa, dijo: "Es el viento".

Pero ahora el juego de pasar la película de mano en mano tomaría otra dimensión. Los niños dejarían de ser espectadores para convertirse en cineastas en la producción de una película artesanal colectiva. Éramos 5 adultos y 20 niños. Coordinamos la actividad con una propuesta de relevos. La mayoría de los niños se quedaba en un rincón con juguetes, mientras realizábamos, en pequeños grupos, el taller. Todo sucedió sin problemas. Cabe señalar que esto solo fue posible gracias al apoyo de otros adultos con los niños, porque no siempre es fácil hacer una producción cuando tenemos un grupo numeroso de niños.

El taller fue pensado cuidadosamente, con la intención de que ellos entraran en contacto con imágenes que agudizasen su percepción para la composición de los símbolos o dibujos sobre el acetato, que luego se convertiría en la película. Sebastián sugirió algunas obras de Paul Klee, León Ferrari y Oskar Fischinger para presentar a los niños. Las obras seleccionadas fueron pensadas por poseer una estética cercana a la que compondrían los niños. Las pinturas daban a ver formas geométricas, escrituras, variadas tonalidades de colores, dibujos abstractos. Fueron impresas y

presentadas a los niños, quienes las manipularon, observaron y comentaron sobre ellas.

El día del taller, Sebastián conversó con ellos sobre las obras y les contó que realizaríamos una actividad similar a aquellas pinturas, de tal manera que ellos dibujarían, pintarían y jugarían con pinturas, rotuladores, hisopos de algodón, hilos, cepillos de dientes… Él ilustró en el pizarrón algunos símbolos, asteriscos, triángulos, círculos, etc., y definió la finalidad de cada instrumento de pintura.

Poco después, organizamos a los niños en pequeños grupos. Iniciamos con dos y propusimos juegos fuera del aula para los demás. Ellos se divertían con sus creaciones, con las pinturas, con las manos sucias de pintura; podemos decir que estaban haciendo "cine del jugar". Dibujar, dibujar, colorear, cambiar el color del rotulador, tomar otro color y otro… La atención se desplegaba en la intensidad del querer dibujar, pintar; querían cubrir toda la superficie del acetato. Hay una cierta estética o cantidad de dibujos pensados, ya que abarcaban todo, dibujando hasta el límite de la superficie, hasta el límite de la película. Los niños observaban el proceso, lo que producía cada grupo. Prestaban atención al efecto estético que brotaba de cada objeto utilizado, las secuencias de dibujos que se formaban. Cada pincelada producía una nueva posibilidad de composición, de colores, rayones, garabatos, grafismos.

Imagen 2. Niños creando, pintando la película colectiva

Otro momento importante ocurrió cuando a los niños se les propuso montar la película, ellos elegirían la secuencia por ser compuesta a partir de los fragmentos de la película. Entonces, los reunimos y conversamos con ellos sobre las posibilidades de edición, de montaje, con base en los dibujos, los colores, los patrones… Es decir, tendrían que montar-ordenar pensando en la estética de la película. No era una tarea fácil para ellos, dadas las diversas opciones que tenían ante sí; tenían que dialogar, escuchar las ideas de sus amigos hasta llegar a una conclusión sobre el orden de los fragmentos de la película. Cada pequeño grupo que determinaría su secuencia tenía la tarea de observar y analizar lo que ya había sido organizado, el orden de los dibujos, de los colores, para solo entonces proseguir con la actividad.

Imagen 3. Niños montando colaborativamente la película

Teniendo en consideración las acciones propuestas a los niños en el taller, me pregunto qué permite a los niños ser sujetos de conocimiento. Creo que trabajar con el arte permite esta postura activa frente a los saberes. Carla Rinaldi define "la dimensión estética como una característica esencial del aprendizaje, el conocimiento y la relación. El placer, la estética y el juego son esenciales en cualquier acto de aprendizaje y construcción de conocimiento. Aprender debe ser agradable, atractivo y divertido" (Rinaldi, 2013: 122).

En este camino entrelazado por el arte, el cine, los afectos, las relaciones, los saberes, puedo afirmar que nosotros,

adultos y niños, estamos transitando un camino potencialmente impregnado de diversión y ganas de aprender. Así, coincidimos con Migliorin y Pipano cuando afirman que "el cine no está en la escuela para enseñar algo a alguien que no sabe, sino para inventar espacios de compartir e invención colectiva, colocando diversas edades y vivencias ante las potencias sensibles de una película" (Migliorin y Pipano, 2019: 18).

Ver a los niños participar en la producción de una película experimental fue algo increíble, fue un momento intenso de creación, fue liberador poder llevar a cabo esta experiencia con niños y ver que es posible "hacer la diferencia". El cine en la escuela ha permitido otras experiencias sensibles y estéticas para niños y educadores, y este encuentro con el cine experimental nos ha instado especialmente a pensar en el "cine" y sus potencialidades en la educación infantil. A los niños les gusta aprender, se mostraron abiertos a lo nuevo, al conocimiento, a nuevas relaciones, posibilidades y sujetos. Puedo decir entonces que

> es a través de la acción que los niños son capaces de comprender el camino de su aprendizaje, la organización de su experiencia y conocimiento y el significado de sus relaciones con lo otro. Reflexionar sobre sus propias acciones ayuda a construir la diferenciación que le da al sujeto conocedor, al objeto conocido y a las herramientas del conocimiento (Rinaldi, 2013: 127).

> Lo que se da a enseñar con el cine es un no-sé-qué de posibilidades.
>
> Migliorin y Pipano

La posibilidad de estrenar una película realizada sin cámara y con los niños ya no solo como espectadores, sino activamente como directores, como cineastas y más allá de los parámetros y cánones convencionales de producción

–como la narratividad y por tanto el uso de la voz–, pero, sobre todo, más allá del uso de equipos elaborados y no artesanales como los utilizados en el taller, marca un nuevo momento dentro del Proyecto Cineclub de la escuela. Una película producida sin cámara y pintada es algo in-común, nuevo. Una película que huye de lo que estamos acostumbrados a ver, en términos estéticos y culturales. Nos corrimos del repertorio presentado a los niños en el Proyecto Cineclub hasta el momento. Una película experimental estimula la proliferación de sentidos, antes que la fijación de significaciones ya dadas. Los niños huyen del proceso de reconocimiento perceptivo. No se reconoce algo que ya está ahí, pero se inventa con aquello que allí está en potencia.

Ante esto, no sabíamos qué relaciones, reacciones o emociones se desencadenarían en este tipo de contacto, ya que, como Kossoy señala, "afortunadamente nuestras emociones no son programadas, nuestras reacciones emocionales pueden ser, dependiendo de estímulos externos, impredecibles, menos mal es así, de lo contrario seríamos robots, replicantes" (Kossoy, 2002: 56). Los niños se manifestaban o reaccionaban de diferentes maneras: bailaban, hacían preguntas al amigo que estaba a su lado o hablaban consigo mismos sobre lo que veían. El cuerpo, como hemos notado al trabajar con niños, es siempre transmisor de emociones, de sensaciones… Y podemos concluir, volviendo a Kossoy, que "por eso el contenido de las imágenes visuales causa diferentes impactos en cada uno de nosotros; por lo tanto, también, es imposible tener 'interpretaciones-estándar' sobre lo que está registrado en las imágenes" (Kossoy, 2002: 56).

La vibración de los niños con las actividades en la escuela a partir del taller llegó hasta las familias, quienes nos preguntaron más sobre las acciones realizadas. Una madre me dijo que su hijo solo hablaba de eso en casa y decía: "No puedo faltar a la escuela". Este niño hizo a la familia marcar en el calendario los días en los que realizaríamos las actividades, como le había dicho a la clase, ya que, en el

calendario del aula, tenemos el hábito de marcar o resaltar cuando tenemos alguna actividad o evento diferente en la escuela. Otras madres me preguntaron cuáles serían los días de las actividades, ya que sus hijos les habían advertido que no podrían faltar a la escuela.

Los niños nos deleitaron con tanto compromiso y entrega, todo era acontecimiento. Y un acontecimiento no es poca cosa, es el deseo, deseo de estar ahí, de ser parte de algo. Las actividades, debido a la producción de la película, repercutieron afirmativamente en los niños, potencializando el movimiento de inventar y reinventar la realidad. Así, fueron creados nuevos acontecimientos, nuevos saberes, nuevas experimentaciones, nuevos sentidos con el cine y a través de él. Podemos sentir cuánto nos han atravesado todos los flujos de emociones, sensaciones, afectos. Creo yo que aún hoy nos marcan. Esta entrega no es poca cosa, es algo esencial en las relaciones.

Migliorin y Pipano (2019) publicaron el libro *Cine del jugar*, que ya mencioné en este texto. Su título está lleno de sentidos para mí, me remite a nuestro trabajo en el Proyecto Cineclub. Pienso que en la educación infantil hacemos un cine del jugar, con ética y responsabilidad ante los niños. El trabajo elaborado en el Proyecto Cineclub tiene a los niños como socios, como protagonistas. Un hacer común y colaborativo que hace de todo un gran acontecimiento, donde a veces nos convertimos en niños junto a ellos. El cine también tiene esa capacidad de unir adultos y niños, de hacer que los adultos se conviertan en niños y de pintar, dibujar, jugar… Entonces, hacemos un cine del jugar juntos, componiendo comunes bastante in-comunes, donde, como nos recuerda Sebastián, somos llamados a "sentir el cine en su materialidad más profunda, [somos llamados a creer] que la virtud de los hombres está quizás en la posibilidad de pensar con las manos, más que con los ojos. Palpar, acariciar, rayar, esculpir…" (Wiedemann, 2015: 51).

En la sesión de proyección de la película terminada, les preguntamos qué fue lo que más les había gustado hacer. Sus decires se remitían a la producción de la obra. Es decir, a la intervención directa sobre esta. Frente a la indagación de cómo se había hecho la película, sin titubear contaron todo lo que habían realizado y mencionaron los materiales que utilizaron.

El taller para la producción de la película artesanal fue un acontecimiento que nos instigó e impulsó, lo que nos hizo creer en otras posibilidades de trabajar con el cine en la educación infantil. En particular, esta experiencia despertó en mí el deseo de aventurarme, de experimentar más con los niños, y me hizo pensar, una vez más, en la potencia y las posibilidades de creación cuando hay un encuentro con las artes. Termino entonces el texto con puntos suspensivos, porque nada está finalizado, concluido… Así como el cine que aquí nos dispuso a encuentros in-comunes, todo está por ser experimentado, está en proceso, continúa, y solo hay que estar abiertos a lo que (nos) acontece…

Segundo movimiento o la perspectiva del investigador en educación

Mientras muchos niños experimentaban de variadas maneras la película de acetato donde el film *Abismo* estaba impreso, otros evitaban a toda costa que la película les tocase el cuerpo. Evitaban esa extraña, nueva, fría y larga materialidad –que seguía alargándose…–, oscura y clara al mismo tiempo, llena de agujeros… todos iguales. Pero ella, película irritante, insistía en pasar por sus cuerpos. Tiraban de ella con las manos, ansiosos por experimentarla en todas las partes del cuerpo. Para la gran mayoría del grupo de niños que interactuó con la materialidad física de la película *Abismo*, esa cosa extraña, larga y fría fue un deleite de novedades. Podía ser experimentada con (casi) todos los sentidos:

agarrarla con las manos o envolverla alrededor del brazo, pierna y cabeza, escuchar el sutil ruido que hacía cuando tiraban de ella o la amasaban, ver tanto lo que había en ella como a través de ella, sentir su olor casi inexistente e incluso su sabor –¿de polvo, de cosa guardada?–, en el caso de que la lambieran. No vi a ningún niño experimentarla con su lengua, aunque muchos sintieron su roce sobre los labios en el alboroto y la imprecisión que generó el tirar de ella hacia adelante y hacia atrás en aquel círculo de pequeños cuerpos que se relacionaban, por primera vez, con las ruinas de una película y los restos de un cine que ya ha estado a punto de desaparecer. Imagino y espero que, mientras existan experiencias como esta, no desaparecerá, ya que este tipo de cine nos pone ante dos tipos de nacimiento, dos potencias de la infancia: la infancia del cine, ya que, desde sus inicios, se han pintado y teñido películas para producir imágenes, y la infancia de los cuerpos, ya que este tipo de cine encaja con los niños, al estimular mucho más la experimentación con los gestos que su precisión. Esta manera de hacer y ver cine está menos relacionada con la narrativa y más con el asombro.

En los dos nacimientos antes señalados, la radicalidad de esta experiencia cinematográfica infante radica en trasladar la centralidad de la producción de la película de los ojos a las manos; más que esto, la experiencia de este cine radica en trasladar esta producción de los dispositivos a los cuerpos. En ella, no son las cámaras las que dan materialidad visible a las imágenes, sino las manos que trazan formas en la piel del acetato, la película muy fina y firme, sobre la que se inscriben gestos humanos no como cosas para ser vistas directamente, como ocurre cuando son inscritas por las cámaras, sino como cosas a ser intuidas indirectamente, a través del rastro que dejaron –de color, brillo, transparencia…– en la fina piel de este cine. Piel que, una vez afectada por la luz y el ritmo del movimiento, tiene la potencia de convertirse en película y volver a afectar a los cuerpos

teseopress.com

que la hicieron, tatuándolos de sensaciones, así como ellos tatuaron colores y formas en ella.

La experiencia aquí relatada comenzó con la exposición de la película tatuada *Abismo*. Después de ser experimentada como materialidad táctil, aunque también sensible a los otros de los llamados "cinco sentidos físicos", la película se proyectó en la sala oscura del Cineclub Regente/Cha. Ciertamente, la materialidad visual y auditiva de la película se hizo más presente cuando los cuerpos fueron direccionados por la luz proyectada en la pantalla. Cuando sus cuerpos fueron captados en una misma dirección, los niños dispusieron su atención hacia arriba y hacia el "frente" (del aula, de la sala de cine). Con los ojos fijos en una única dirección, los niños veían las imágenes aparecer y desaparecer en la luz de la pantalla mientras sus ojos hacían movimientos sutiles a través del rectángulo luminoso.

Los movimientos corporales disminuyeron y los efectos de las sensaciones provocadas por la película ya no eran tan fácilmente visibles para los adultos que los rodean, yo entre ellos. O quizás sería más interesante decir que el efecto inicial de una película vista en una sala oscura es paralizar los cuerpos y trasladar los efectos de las sensaciones al "interior" del cuerpo; lo que revuelve, entonces, son las "entrañas", y ya no la cabeza, el tronco y las extremidades. Las entrañas aquí pueden entenderse como estómago, intestinos, huesos y sexo, y también como alma, espíritu, historia de vida, imaginación…

Frente a los dos filmes producidos directamente sobre película, *Abismo* y *Ondas*, de Sebastián Wiedemann, y los fragmentos de filmes de Len Lye, cineasta neozelandés, los niños mostraron reacciones visibles bastante diferentes. Durante y después de la película *Ondas*, hubo una calma en la mayoría de ellos, algunos incluso se acostaron y relajaron el cuerpo sin apartar los ojos de la pantalla. Aunque también

hubo niños que simplemente se desconectaron de la película, pasando a interactuar entre ellos y a agitar sus cuerpos en la penumbra, siendo que esta fue la última película que se proyectó en esa sesión, ellos salieron del cineclub con más tranquilidad. Había un "qué" de lo que podríamos llamar "introspección" en esos "cuerpos calmados" por las imágenes y los sonidos de *Ondas*; los ojos de los niños parecían mirar lo lejano que hay dentro de cada uno de ellos…

Nuestro entendimiento –¿o nuestra fútil aspiración?– de que los niños pequeños son como seres exclusivamente del "mundo de la alegría" les quita y los inhibe de estas "entrañas" que se revuelven de manera invisible y que dicen de un cuerpo activo, haciendo que nosotros hayamos notado poco esta reacción en medio de los muchos comentarios sobre la alegría plenamente visible durante las otras dos películas y después de ellas. Era nítido que desencadenaron la alegría como la afectación más marcante. Durante la película *Abismo* y los fragmentos de Len Lye, los niños movían más el cuerpo y hablaban más entre ellos. Había una "agitación corporal" propia de la alegría que, a mi ver, fue provocada más por la sonoridad de estas películas que por sus imágenes. En la sesión que terminó con la película *Abismo,* la mayoría de los niños salieron de la sala riendo y tocándose, algunos de ellos corriendo por los pasillos de la escuela.

Pienso que las tres películas se constituyeron como "encuentros alegres" en los niños. A grandes rasgos, Espinosa entiende que somos afectados por los cuerpos y las ideas que nos llegan del mundo –cuerpo/ideas de la película-tocada y los cuerpos/ideas de las películas proyectadas– y que ellos y ellas generan afecciones en nosotros, las cuales él distingue en dos grandes grupos: *pasiones tristes* y *pasiones alegres*. Para este pensador, "la tristeza disminuye o reduce la capacidad del hombre para actuar [… mientras] la alegría aumenta o favorece la capacidad del hombre para actuar" (Espinosa, 1992: 304-305). En la interpretación que Deleuze hace de este filósofo, podemos leer que

teseopress.com

> sentimos *alegría* cuando un cuerpo se encuentra con el nuestro y se compone con él, cuando una idea se encuentra con nuestra alma y se compone con ella; inversamente, sentimos *tristeza* cuando un cuerpo o una idea amenazan nuestra propia coherencia (Deleuze, 2002: 25).

Y hay una "disminución de la potencia de actuar o del poder de ser afectado" (Deleuze, 2002: 46). En este sentido, un encuentro alegre es aquel en el que un cuerpo o una idea, cuando se encuentra con nuestro cuerpo, aumenta nuestra potencia de actuar y nuestro poder de ser afectado por el mundo en la misma medida que se compone con nosotros. Los encuentros alegres de aquella sesión de cine permanecieron en los cuerpos de los niños hasta el día en que fueron invitados a tatuar su propia película en la piel del cine.

En las indicaciones enviadas por el cineasta Sebastián Wiedemann sobre los materiales necesarios para el taller de producción, quedó claro que hasta las manos serían solicitadas. Y cuando fuimos a producir la película, los cuerpos de los niños estaban, una vez más, integrados. Especialmente manos y ojos eran intercesores mutuos.

Caminando por el aula o sentados en grupos pequeños, los niños tuvieron sus cuerpos expuestos a varios "estímulos" visuales y táctiles a lo largo de esa tarde. En algunas paredes había colgadas reproducciones de obras de artistas que utilizaron formas y colores para expresar su arte. Las obras remitían los cuerpos de los niños a las memorias de las conversaciones que habían mantenido sobre ellas durante los últimos días, sobre sus composiciones en formas y colores.

En el suelo y en las mesas del aula, estaban esparcidos los materiales que había solicitado el cineasta: rotuladores, cepillos de dientes, hisopos de algodón, hilo, pinturas, papeles y rollos de cinta adhesiva. Los ojos de los niños paseaban curiosos por ese escenario diferente, esperando, algunos

muy ansiosos, el momento para poner sus manos en esos materiales.

Llegado el momento, se sentaron en grupos alrededor de las pequeñas mesas y se dedicaron a experimentar con las manos y los gestos en los actos de dibujar, pintar, colorear… primero la superficie del papel, y luego la de los pedazos de acetato de películas de cine, puestos a su disposición. Pero poco a poco se les fue volviendo irresistible escapar de las superficies inhumanas y dejar que las pinturas se desbordaran, ¡los colores! sobre superficies humanas: la piel, la propia y la de los demás niños alrededor. Los colores-texturas de las pinturas pedían y exigían expandirse; producían agradables sensaciones en los ojos y las manos, mezclándolos en un solo "órgano del sentir", un solo órgano para exponerse al mundo, experimentándolo más libre e intensamente, en la medida en que los cuerpos infantiles perdían las fronteras entre sus órganos, deshaciéndolos y disponiéndolos para rehacer otros cuerpos, cada vez con órganos diferentes, haciendo de ese encuentro entre el cine experimental y la escuela de educación infantil una máquina productora de cuerpos sin órganos (Deleuze & Guattari, 2004).

Imagen 4. Producción de "órgano del sentir" común y colectivo como cuerpo sin órganos

Las vibraciones que emergieron en el encuentro pintura-piel siguieron por múltiples caminos, haciendo vibrar fibras internas y materiales externos simultáneamente, vol-

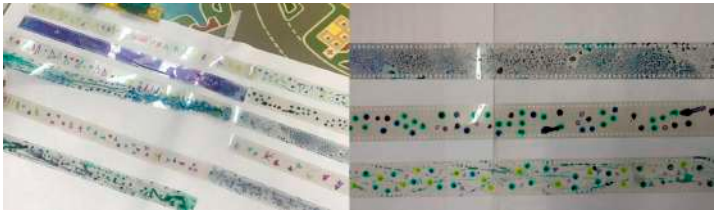
viendo sensible la indivisibilidad entre los cuerpos humanos y el mundo, haciendo impropia la separación entre adentro y afuera, siendo uno el desplegar del otro. Así como ojo y mano, pintura y piel también forman un único "órgano del sentir". Con cada acoplamiento, un nuevo órgano. Si las conexiones que traigo aquí se hacen por parejas, tranquilamente podríamos decir que estas parejas eran solo iniciales, ya que, al vibrar el cuerpo y al hacer vibrar al mundo de otra manera, se desencadenaban otras fibras y materiales a través de las sensaciones accionadas por este "órgano del sentir" que emergió en ese encuentro, *como* un encuentro. Fueron tantos los acoplamientos, que sería imposible enumerarlos aquí. Dejo a las lectoras y los lectores que imaginen la profusión de "órganos del sentir" que han emergido y se han sumergido allí.

En el murmullo de los múltiples y simultáneos acoplamientos de este gran encuentro alegre y convergente, todos fuimos tragados por los trazados en las películas de acetato. Fueron muchas las variaciones de cómo estas pieles del cine fueron tatuadas con colores-formas por las manos-ojos. Por un único niño, por varios de ellos en rotación alrededor de la mesa, teniendo o no un adulto en el grupo de tatuadores; por un único "instrumento de tatuar" –rotulador, cepillo de dientes, hilo, hisopo de algodón… y dedo-sucio-de-pintura–, por más de uno de ellos; por un único color, por dos, tres, cuatro colores distintos; por una única forma –asterisco, triángulo, línea, salpicadura…–, por "colores borrosos"…

En paralelo, estas pieles cinematográficas, como cualquier piel, iban siendo tatuadas de gritos y sonrisas, de urgencias, curiosidades y deseos y paciencia y… eran tatuadas de memorias e imperfecciones perfectas. Poco a poco se fueron convirtiendo en película. Pero esos fragmentos de acetato no nos permitían tener una idea precisa de cómo sería la película que se estaba creando allí. Cuando todos los fragmentos estaban listos y se colocaron uno al lado del otro, ya podíamos tener una idea general de los colores

predominantes, de los oscuros y claros, de los intervalos entre las formas. Pero todavía teníamos que crear un orden para los fragmentos, que fue producido por los propios niños. Fueron llamados, uno por uno o en pequeños grupos, para elegir uno de entre el conjunto de fragmentos para que fuera colocado en la "línea de montaje" creada por el cineasta en el suelo del aula.

Imagen 5. "Línea de montaje"



Las elecciones fueron hechas mucho más por "Fui yo quien lo hizo" –aunque algunos niños participaron en la realización de varios de los fragmentos–, que por un cotejo entre lo que ya estaba en la línea de montaje y lo que quedaba por ser elegido. Pocos niños hicieron esta comparación entre los colores y las formas que estaban al final de la línea y el fragmento que le seguiría.

El montaje final resultó, por lo tanto, más del orden en que los niños fueron llamados a elegir, que de alguna perspectiva estética buscada entre los fragmentos tatuados. La "memoria del yo" tatuada en la película, el apego a las marcas dejadas en el propio acetato fueron más determinantes que las muchas conexiones estéticas que podían darse entre esos trozos de piel cinematográfica utilizados para componer un único cuerpo-película.

Pero al final todo estaba siendo vivido por ellos por primera vez. Los niños se aferraron a la manera de elegir a la que estaban habituados. Se aferraron a lo conocido para entrar en un universo desconocido. Desconocían eso,

desconocían aquello, desconocían ese tipo de cine, desconocían lo que era el montaje; sobre todo, los niños desconocían el propio desconocimiento. Y si bien era visible que algunos estaban inquietos por este desconocer, a la mayoría no les importaba mucho y se lanzaban con entusiasmo a las propuestas de hacer algo o elegir algo.

Esa mayoría entusiasmada estaba compuesta básicamente por las niñas de la clase. La mayor parte de los niños perdieron el entusiasmo en el momento de la elección-montaje. Para entonces, ya estaban involucrados en otros juegos. ¿A qué circunstancias culturales o momentáneas estaría vinculada esta diferencia entre los géneros? ¿Tendría alguna relación con el hecho de que es más común entre las niñas jugar a juegos que implican la toma de elecciones? ¿Tendría alguna relación con el movimiento de los cuerpos en ese momento de la actividad, en el que los niños estaban involucrados en otros juegos? Después de todo, a lo largo de la tarde, otros juegos tuvieron lugar en paralelo con el taller de producción de cine sin cámara.

Unas semanas más tarde, esos niños volverían a la sala del cineclub de la escuela para ver la película que ellos mismos hicieron. La película *Composición Colectiva I: Homenaje a Len Lye* (2019) fue montada a partir de las indicaciones de los niños, digitalizada y sonorizada por Sebastián Wiedemann. Para dejarla con una duración más larga –2 min 51 s–, el cineasta la montó en espejo, siendo la primera imagen también la última.

Ante la película que crearon tatuando la piel del cine, los niños trataban de averiguar qué parte había hecho cada uno, pero las imágenes pasaban demasiado rápido para que pudieran señalar "Esa parte fui yo quien la hizo". Probablemente, notaron o intuyeron el momento en que lo que habían hecho apareció –y desapareció– en la gran pantalla. Les gustó. Según algunos niños, les gustó mucho. No solo, o exactamente, la película, sino todo el proceso del cine. Allí,

en la condición de cineastas, los niños pudieron haber estado sintiendo y pensando lo que harían de manera diferente la próxima vez…

Tener una próxima vez e incluso próximas veces implicaría perder la infancia de esa experiencia, "acostumbrarse" a esa estética, a esa forma de hacer cine, y exponerse a un conjunto de signos. Signos poco comunes en el cine que ven en su día a día de espectadores e internautas asiduos. Son signos in-comunes en su cultura audiovisual, pero que llegaron a producir un común entre ellos. Todos aquellos niños y los pocos adultos que participaron en el taller de producción de la película *Composición Colectiva I: Homenaje a Len Lye* lo tienen como algo en común. Un común no identitario, sino afectivo. Un común in-común.

Composición Colectiva I: Homenaje a Len Lye (2019, 2 min 51 s).
En bit.ly/3Cg2Ydn.

Tercer movimiento o la perspectiva del cineasta-filósofo

> Pues podría ser que la imagen fuera del reino animal… no hay duda de que es muy cierto: remite al profundo mecanismo de la memoria de especie, y la memoria de especie es algo común entre todas las especies, incluyendo la especie humana.
>
> Deligny

Cuando tenía la misma edad que los niños con los que hicimos el taller, ya había pasado por una experiencia-crisis de ausencia neurológica o *petit mal*, que me había permitido sumergirme en la memoria de especie, esa común a todas las especies, como nos recuerda Deligny, y donde, sin la mediación del lenguaje, nos encontramos cuerpo a cuerpo y en vértigo con las imágenes. Un acontecimiento que marcó

mi vida para siempre y que hizo de ella la insistencia y la experimentación constante de modos de experiencia cinematográficos. Sin saberlo, ese día, un devenir-cineasta y un devenir-autista se habían abierto al mismo tiempo, como condición para estar siempre en busca de un estado de infancia de la imagen, como esa condición que hace que ella siempre esté más acá y más allá de lo visible y audible, por más que estas la convoquen. Pues ella, fugitiva, siempre está por venir.

Cuando recibí la invitación para impartir el taller con Sandra y Wenceslao, me pareció la oportunidad perfecta para hacer proliferar modos de experiencia cinematográficos entre los niños y que estos los abrieran a esos devenires que hablan en mí, devenir-cineasta y devenir-autista. Dos modos de hacer cuerpo con el mundo, de componerse con él a través de afectos in-comunes, aquellos que nos sacan de la condición del *hombre* y nos arrastran a lo *humano*, lugar que el educador y pensador Fernand Deligny (prefería ser llamado "escritor" y "etólogo") no dejó de experimentar con niños autistas (Deligny, 2007).

De manera que lo que me llevó a la escuela, o, mejor dicho, a apostar por una *mise-en-situation-école*, fue mucho menos una voluntad de película como forma de ser efectuada, y mucho más el deseo de poder habitar ese espacio afectivo y sus fuerzas, como posible disparador de *brechas*, de intervalos para estos devenires en juego. Una *mise-en-scène*, un poner en escena como performar que dispusiese los cuerpos en el centro de la experiencia. Una *mise-en-expérience*, que los colocase en medio de lo que podríamos denominar un "cine del proceso" (MacKenzie y Marchessault, 2019), donde aprendizajes más acá y más allá de lo que Deligny llamaba "hombre" puedan ocurrir como apertura y creación de mundos, siempre en obras.

Por fuerza de hábito, hablamos de cine experimental, o cine hecho a mano, pero lo que estos modos de experiencia cinematográficos disponen y exponen es, en primer lugar, la experimentación de una etología poética

(Wiedemann y Dias, 2019) como ese aprendizaje en el que las potencias humanas y más-que-humanas se componen en dirección a un común en el que podamos recordar que hacemos parte del mismo reino de las imágenes. Una praxis simpoiética (Haraway, 2016) y de proliferación de un cuerpo-común-tentacular-infancia, que hace de los niños pasajes para series abiertas y heterogéneas del tipo mano-pintar-película-cuerpo-común. Película y vida confundiéndose, película y niños imbricándose, enredándose. Niños abandonando al *hombre*, abismándose en el siempre frágil y metaestable *humano*, ahora *humano-película* como un proceso cosmogenético antes que antropogenético.

El taller tuvo un comienzo y un final, pero el cine allí en juego, cine de la inmanencia, inmanente a la vida misma, no tiene ni final ni comienzo, sino que es puro medio que la hace proliferar. Es decir: cine como proceso generativo, que pasa por el celuloide, pero también por cualquier superficie de contacto donde las sonoridades y visualidades se puedan tramar, por donde sus intensidades que van más allá de lo audible y lo visible puedan componerse y recomponerse, plegarse y desplegarse como materia prima de la vida. El cuerpo de los niños destilando infancias impersonales, por dejar atrás toda *convicción* como marca del *hombre* (Deligny, 2017). Cuerpos hechos superficie y materia cinematográfica de un cine que, sin apego, se dice por otros medios, porque su foco está en la imagen antes que en la película.

Imagen siempre escurridiza que escapa de la domesticación del lenguaje y la narrativa, de la voluntad de significación. Después de todo, *Composición Colectiva I: Homenaje a Len Lye*, como los gansos que Deligny emparentó con las imágenes, levanta vuelo para justamente estar en movimiento real y no aparente, el de la representación. Vuelo, movimiento en sobresalto y sin finalidad. Es decir, cómo *actuar* en lugar del *hacer*, que siempre está guiado por un objetivo (Deligny, 2007).

En este sentido, el taller como espacio de *tentativas* de un cine del proceso a través de la disposición de una

mise-en-expérience y una *mise-en-situation-école* afirma que "una de las cuestiones del cine es crear esas circunstancias oportunas" (Pelbart, 2020: 136) para el *actuar*. En otras palabras, para la disolución del "yo" y su intencionalidad. Algo que quedó claro cuando los niños tuvieron dificultades para reconocer quién había hecho qué en ese común precariamente compuesto, donde toda imaginación dicha del sujeto quedó desfigurada y donde se podría decir que la composición fue imaginada por nadie, dado que todos los cuerpos se dispusieron a ser pasaje para las imágenes. Y "en el reino de tales imágenes, hay nadie" (Pelbart, 2020: 137). Hay, en todo caso, un conglomerado de afectos in-comunes (destilados por los cuerpos de los niños) como hospitalidad en la que devenimos nadie, abriéndonos a un devenir-autista donde otro modo de pensar, *por las imágenes y a través de ellas*, es posible.

Composición colectiva I: Homenaje a Len Lye como escenario para la emergencia imprevista de imágenes, esas que no representan, no reproducen, no tienen intención, no significan, no se ven ni se escuchan ni son abrazadas por nadie, pues no piden nada. Imágenes que existen y no quieren decir nada (Deligny, 2007), que aparecen *en el medio* y *por azar*, que escapan y son resto, pero que no dejan de persistir. De insistir en los gestos abiertos que poseen a los niños en las *brechas* de un *actuar* sutil. Pequeños intervalos en los que un *in*querer es el motor de esta etología poética que persigue interminablemente la imagen como ese germen indiscernible, imperceptible, impersonal, que pretende hacer de lo *humano* un verbo siempre en infinitivo al expandirlo, "dilatarlo, descentralizarlo, conectarlo a un plano más amplio, infinitamente amplio, [donde] el aliento del cosmos [pasa] a través de él" (Montebello, 2017: 20). La imagen como modo de existencia preindividual, siempre por venir, que infancias y afectos in-comunes son capaces de instaurar.

Nunca se trató de hacer una película, por más que la hiciéramos. Sobre todo, se trataba de componer una red, un común de tonalidades arácnidas (Deligny, 2015), un cuerpo

de cuerpos-película, en el que el movimiento pulsante y persistente de las imágenes se hiciera latente, como acontecimiento, como vibración vital innombrable. Niños que en su *in*querer se conjugaban otros, por conjugar el verbo "imagear", que "es lo contrario de imaginar… Imaginar es anticipar las imágenes. *Imagear*, en cambio, es como atraer a los gansos salvajes, imágenes perdidas como lo son todos esos infinitivos que escaparon a la domesticación" (Pelbart, 2020: 138). "Imagear", como línea de fuga ante lo que Deleuze llamaba "clichés", pues ocurre que la imagen es autista e irrumpe inadvertida. De modo que solo nos cabe devenir-cineastas en la medida en que también se produzca un devenir-autista. Gesto en el que se juega una ética, como aprendizaje más-que-humano y de afectos in-comunes con los que apre(he)ndemos a no servir, a no someter nuestra potencia de *actuar* a un poder que siempre es del *hombre* y del lenguaje.

Es aquí cuando una etología poética gana consistencia. En este caso, en el pasaje inadvertido de la imagen entre las cintas de acetato "imageadas" por los niños, donde signos de una semiótica no representativa en su repetición abren *brechas* para la fuga de la imagen como resto. Manchas, puntos, líneas, triángulos, asteriscos. Líneas, manchas, triángulos, manchas, puntos, una diferencia que se avista. Imagen como emanación del instinto del cosmos, como memoria común e impersonal de lo viviente, de toda especie y de todas las especies.

Entre la *mise-en-expérience* y la *mise-en-situation-école*, la imagen resiste a lo que le quieren imponer, la camisa de fuerza que es la significación, ya que la ocasión que estas puestas en escena disponen no se orienta por la determinación, sino por el desvío, por la deriva. El taller realizado con los niños y los modos de experiencia cinematográficos experimentados en él no son más que protocolos y *tentativas* de desvío y errancia, donde se afirma un cine más-que-humano. Cine que Deligny, citando a Malraux, entiende como "la manera de conectar al hombre con el mundo por un medio distinto

del lenguaje" (Deligny, 2007: 1768). Es decir, cine, cine experimental asignificante y asubjetivo como la restauración de un vínculo entre nosotros y el mundo, como medio para la restitución de un coaprendizaje como coevolución y cocreación con el mundo. Como ocasión para creer de nuevo en él y en sus posibilidades y para reencontrarnos e involuntariamente componer un común de afectos in-comunes con el pueblo de las imágenes que subyacen, como océano preindividual, a nuestra memoria de especie. Hacer entonces de la escuela, en el encuentro con el cine que Deligny perseguía, una ocasión de aprendizaje con la práctica de hacer escapar la imagen a través de superficies cinematográficas, siendo el cuerpo-película de los niños una más de ellas. No podemos querer que la imagen suceda, pero, entre el recusar que nos hace y nos convierte en resto del *hombre* y nos dispone del lado de lo *humano* como potencia cosmogenética –siempre cinematográfica–, es posible insistir en *tentativas* de apertura de espacios vacantes y de un *in*querer impersonal donde, esquivando lo dado, tal vez, ella, la imagen, sea aquello que sin saber inadvertidamente se choca con ese nosotros, que es al mismo tiempo nadie. *Mise-en-expérience* y *mise-en-situation-école* como pérdida de sí, como lo necesario para que ella, la imagen, ya sea movimiento, *kinema* como experimento perpetuo.

Solo una *Composición Colectiva*, donde con suerte logre ser, al lado de Sandra y Wesceslao, un proponente de protocolos de actuar y trazar, como diría Deligny. Un agenciador de disposiciones con un afuera que suspende el hacer que representa y que, por lo tanto, asimila y coloniza. Una película ineficaz, pero profundamente potente hecha de manos: la mano como gesto para nada y, al mismo tiempo, como disposición relacional constructivista favorable para que los niños, como agentes que secretan infancias, entren en devenir con el mundo más allá de normatividades.

Proponer circunstancias (que son siempre prácticas colectivas) para acoplamientos agenciativos que podríamos llamar de "niños-películas" y que estarían en las antípodas

de otro tipo de acoplamientos habituales pero no deseables por su grado de adecuación como el de *niños-útiles*. Ni sujetos, ni individuos, sino singularidades cualesquiera, errantes y erráticas, más allá de un nombre propio como *convicción*. Singularidades en disposición de cuerpo común, en estado de exposición de colectividades como aquel estado que bloquea el imaginar, peligro en el que el "yo" se yergue en una escena privada de "imágenes" internas; pero también como aquel estado en el que el "imagear" se da, profusión de "imágenes" activas como exterioridad de un pensamiento siempre en red y enmarañado con el medio, evitando el "yo" como segregación y exilio de mundo.

Desde la falla, a través de *brechas* y en medio de intersticios, se hace claro que solo es posible operar por colectividades como desencuadre y desplazamiento de todo lo que aspira a posiciones estables. Los niños, desentendiéndose de cualquier noción de encuadre, y desde el *actuar* y *trazar*, simplemente se plegaban y desplegaban en la superficie de la película, hacían cuerpo con ella sin saber muy bien dónde ellos y la película comenzaban o terminaban. Deleuze, en el mismo espíritu libertario de Deligny, dirá: no juzgar, hacer existir (Deleuze, 1997). Por lo tanto, jamás hay que preguntarles a los niños-película: "¿Qué has hecho? ¿Qué quisiste hacer? [Pues estaríamos] haciendo el papel del interrogador, del lado equivocado de la inquisición" (Deligny, 2007: 352).

De lo que se trata en este cine del proceso como afirmación vital es, en todo caso, de dejar de ser el *hombre-que-nosotros-somos* (Deligny, 2015), dejar de tener esa voluntad de asemejar, pues lo común de la especie no pasa por la semejanza, sino por la diversidad. Un cine sin rostro, una proliferación de modos de experiencia cinematográficos de anónimos, y ya no del *hombre* que obtura los devenires de lo *humano* en vía, en obras de conjugar una entre-humanidad intensiva creadora de cuerpos comunes en el pasaje por afectos in-comunes en los que no nos reconocemos. Los niños como tentacularidad táctil. Manos y sus gestos explorando, experimentando un "trazar en modo infinitivo –es

decir, sin la conjugación del sujeto– como un gesto humano que no depende de la estructuración del lenguaje" (Miguel, 2015a: 8).

Manos-taller-película como procesos de desterritorialización y territorialización común del espacio por redes, que no presuponen un territorio, ya que este no preexiste al trazado de la película. El territorio es emanado por el propio *trazar* donde los cuerpos (de los niños) son al mismo tiempo interconectados, pero libres para experimentar modos de habitar ese territorio-película en juego como *tentativa* siempre abierta y precaria. El espacio convirtiéndose, gracias al *trazar*, en un territorio, en un cuerpo-común-película que, como los mapas de Deligny, permiten desterritorializar la mirada intencional, la subjetividad, el *hombre-que-nosotros-somos* y el lenguaje (Miguel, 2015b).

Un cine que se dice experimental por ser un recusar de cualquier reconocimiento o *semejancización* homogeneizante. Y donde la película, y donde el cuerpo-común-película, es sobre todo una cualidad performativa y de evacuación (del lenguaje); pero también instalación de redes arácnidas de afectos in-comunes que no paran de reinventar el espacio, que no paran de buscar modos de conectar un territorio-cuerpo-común de modos de existir dispares y de singularidades radicales que lo pueblan.

Así, las infancias que a su vez pueblan los niños, como reservas de lo *humano* que no se dejan definir, legislar ni mucho menos aprehender completamente, me enseñaron que, en aquella ocasión en que yo tenía la misma edad que ellos, lo que parecía una ausencia, un *petit mal*, fue de hecho un reencontrarse con el mundo para entonces insistir en la posibilidad de una entre-humanidad descentralizada de matrices perceptivas variables. Infancia y afectos in-comunes dando consistencia a un constructivismo cinematográfico donde cosmos y antropogénesis se afirman en la insistencia de encontrar prácticas donde lo *humano* pueda tener lugar y exponerse, pueda ser-en-infinito y en red, por

ser para nada y para nadie (Miguel, 2017). Pueda ser campo de virtualidades y devenires, de diferenciaciones constantes y de pensamientos siempre situacionales que hacen proliferar heterogeneidades.

Esta fue la *tentativa* que pusimos en escena, esta fue la práctica que se hizo situación en el Cineclub Regente/Cha y que con suerte dejó tatuado en nuestros cuerpos el aprendizaje de que lo *humano*, como alteridad infinita, no se fija en el otro, sino que es pura condición de lo otro (Deleuze, 2015) como ontología diferencial del *trazar* en red, que no para de decirse por medio de modos de experiencia cinematográficos, entre ellos la *mise-en-expérience* y la *mise-en-situation-école* que aquí experimentamos.

Referencias

Deleuze, G. (1997). *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34.

Deleuze, G. (2002). *Espinosa: Filosofia prática*. São Paulo: Escuta.

Deleuze, G. (2015). *Lógica do Sentido* (5.º ed.). São Paulo: Perspectiva.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). 28 de Novembro de 1974 – como criar para si um corpo sem órgãos. En *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34.

Deligny, F. (2007). *Œuvres*. Paris: L'Arachnéen.

Deligny, F. (2015). *O aracniano e outros textos*. São Paulo: N-1 Edições.

Deligny, F. (2017). O homem sem convicções. *Revista Ao Largo*, *5*, 1-7. Disponible en bit.ly/3pv7JZa.

Espinosa, B. (1992). *Ética*. Lisboa: Relógio D'água.

Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press Books.

Kossoy, B. (2002). *Realidades e ficções na trama fotográfica* (3.º ed). São Paulo: Ateliê.

MacKenzie, S. & Marchessault, J. (2019). *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Manning, E. (2019). Em direção a uma política da imediação. En *Conexões: Deleuze e Cosmopolíticas e Ecologias Radicais e Nova Terra e...* Campinas: CCL/Unicamp.

Migliorin, C. & Pipano, I. (2019). *Cinema de Brincar* (1.o ed.). Belo Horizonte: Relicário.

Miguel, M. (2015a). Os dois lados da inquisição: Fernand Deligny, ensaios de uma tentativa pedagogica. *Revista Ao Largo*, *1*, 1-16.

Miguel, M. (2015b). Por uma teoria das linhas. En M. Carvalho, S. Kobol, & R. Haddock-Lobo (orgs.), *Filosofias da diferença* (pp. 105-116). São Paulo: ANPOF.

Miguel, M. (2017). Contra el humanismo, por lo humano: Fernand Deligny y la crítica del universalismo antropológico. *Imago Crítica*, *6*, 123-136. Disponible en bit.ly/3c2Jgam.

Montebello, P. (2017). Deleuze: La fórmula cósmica del arte. *ClimaCom*, *10*, 19-24. Recuperado de bit.ly/3QVho6Q.

Pelbart, P. (2020). Contra os limites da linguagem, a ética da imagem. *Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)*, *27*(53), 135-144. Recuperado de bit.ly/3zYRU1G.

Prince, S. (2012). *The Rashomon Effect*. The Criterion Collection. Recuperado de bit.ly/3K5wvIO.

Rinaldi, C. (2013). Ensaios e contribuições. En G. Ceppi & M. Zini (orgs.), *Crianças, espaços, relações: Como projetar ambientes para a educação infantil.* Porto Alegre: Penso.

Wiedemann, S. (2015). Antoni Pinent: Construtos Fílmicos. Micro-arquiteturas cinemáticas, esculturas de tempo e luz. En C. Miranda, H. Heffner & S. Wiedemann (orgs.), *Dobra: Festival Internacional de cinema experimental*. Rio de Janeiro: Cinemateca MAM-RJ/Coletivo Dobra.

Wiedemann, S. & Dias, S. O. (2019). Bioluminescence: Toward a poetic ethology. Some notes on Stan Brakage's Dog Star Man. *LINKs series*, *2*, 153-158. Recuperado de bit.ly/3c78Qv0.

Diecisiete kilómetros en línea recta

Ananda Muylaert

Dentro de los caminos posibles para la transformación, el cambio cultural y la inmigración son dos de los intercambios más importantes en la modernidad. Procesos-vida y objeto de acalorados debates, los *happenings* culturales de la inmigración han causado un gran impacto en la historia del arte latinoamericano, especialmente en Brasil, que hoy, entre otros grupos de inmigrantes, alberga la mayor comunidad nipona fuera de Japón. Es innegable que adaptar un estilo de vida a un entorno cultural diferente puede ser bastante difícil; esto fue bien registrado por las primeras familias japonesas que fueron traídas al país. En su texto "Senso estético na vida dos imigrantes japoneses", Tomoo Handa, pintor nacido en Utsunomiya, quien vivió la mayor parte de su vida en las afueras de São Paulo, describe el proceso de adaptación bajo una luz diferente:

> Esto se debe a que el sentido estético japonés, especialmente el que constituye la tradición viva dentro de la vida cotidiana de la población, casi nunca puede disociarse de la vida que se vive en Japón, y se encuentra, como se encuentra afectivamente allí, vinculado al estilo de vida expresado en la costumbre de sentarse en el tatami (Handa, 1988: 11).

Handa vio el sentido estético japonés como una de las tantas cosas a las que los inmigrantes tenían que renunciar cuando iban a Brasil para vivir una "vida no estética". Esa falta de estetización de la vida se relaciona con un movimiento de mímesis de los aspectos puramente externos de la rutina brasileña, por lo que es seguro asumir que esa adaptación, y posterior desprecio de los comportamientos

estéticos internos, se realizó principalmente en el campo de la vista.

Para discutir y publicitar trabajos creados por miembros de la comunidad japonesa en Brasil, y también para mantener el contacto con su rutina y sus hábitos anteriores, ocho inmigrantes crearon un grupo llamado "Seibi-kai"[1] en 1935, y Handa fue uno de sus fundadores. La vida estética sugerida por él se evidencia en las obras de los miembros del grupo, ya sea a través de elementos figurativos, las elecciones cromáticas o la inclinación hacia conceptos estéticos específicos de la filosofía japonesa. Cuatro años después, con la inminencia de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno brasileño se apresuró a imponer leyes que les prohibieran a los inmigrantes de los países enemigos –las tres potencias fundadoras del Eje: Alemania, Italia y Japón– usar sus idiomas nativos en forma oral y escrita y la libertad de agruparse en territorio brasileño. Por lo tanto, los colectivos japoneses pasaron por un desmembramiento inmediato, lo que resultó en la suspensión provisoria de las obras del grupo Seibi-kai entre 1939 y 1947, año en el que reanudaron sus actividades. En esta segunda fase, entraron en el grupo Tomie Ohtake y Manabu Mabe, dos artistas que florecieron hasta convertirse en los nombres más importantes del abstraccionismo lírico brasileño, alcanzando popularidad en los salones anuales. Aunque el grupo se desmanteló oficial y definitivamente en 1972, la mayoría de los artistas afiliados a él continuaron con sus actividades artísticas a lo largo de las últimas décadas del siglo XX.

Durante un período en el que los artistas brasileños estaban muy apegados –incluso de forma retorcida– a las ilustraciones de la vida cotidiana –como los rostros de los obreros, los paisajes de la ciudad representados con los colores del tropicalismo idealizado, etc.–, el arte abstracto se mostraba más atrevido. Esta osadía se transparentaba

1 São Paulo Bijutsu Kenkyu Kai-Seibi, Grupo de Estudio de Artes Plásticas de São Paulo.

teseopress.com

principalmente en la liberación respecto de ese tipo de correspondencias pictóricas –o incluso, de modo más osado, en un renunciar a las figuras como un todo–. Mabe, Handa y sus compañeros habían ido, por definición, en contra de las expectativas depositadas en el arte brasileño moderno, como lo hicieron otros artistas, enfrentándose tanto al racismo como a la intolerancia hacia el *tachism*[2] por parte de críticos establecidos como Ferreira Gullar. En medio también de la intransigencia cultural, el recrudecimiento del racismo (peligro amarillo, o *yellow peril*) y el profundo deseo por un arte verdaderamente brasileño, el reduccionismo ontológico de los críticos de arte colocaría a todos los artistas japoneses dentro de la misma bolsa.

Al afirmar que sus puntos de vista eran foráneos e inadecuados para la búsqueda de lo que anhelaba el modernismo brasileño, los críticos cerraron los ojos a las particularidades de estos artistas en un peligroso *double standard*. Por ejemplo, los colores de un clima tropical húmedo, como los amarillos y ocres de la luz solar severa en tierras semiáridas o el verde enérgico de los bosques emparejado con cielos turquesa de verano, fueron elogiados por su representación de una verdadera identidad artística nacional, que se desarrolló en gran medida a lo largo de la estética cotidiana. Lo mismo no se aplicaba cuando se trataba de los verdes mudos y marrones suaves utilizados por los pintores de Hokkaido como Alina Okinaka, que vivía entre plantaciones de té y campos de arroz en un pequeño pueblo cerca de la costa de São Paulo, y Flávio-Shiró Tanaka, quien residía en Tomé-Açu, Pará, en el norte de Brasil.

2 "Tachisme", del francés *tâche* ('mancha'), fue el nombre que se le dio a una corriente del arte abstracto que tuvo su auge entre 1940 y 1950. Favoreció una visión más práctica de la pintura, similar a la *action painting* estadounidense y al expresionismo abstracto.

teseopress.com

El objeto en la pintura

La línea que engloba la definición del "arte japonés-brasileño" es bastante delgada y, a menudo, inestable. El terreno común parece ser una memoria siempre presente en aquellos que tenían la edad suficiente como para tener recuerdos sólidos de Japón en el momento en que dejaron ese país. Algunos japoneses que comenzaron su carrera como artistas en Brasil se negarían rotundamente a definir su arte como "arte oriental", lo que a menudo fue utilizado por los críticos para fetichizar o disminuir las obras de arte, especialmente en comparación con el "verdadero arte brasileño". Sin embargo, es posible encontrar en obras específicas del abstraccionismo informal brasileño una conexión con el pasado: desde elementos que son más valorados en la estética japonesa que en la occidental hasta características como claves visuales o teóricas que hablan de una vida distinta, una vida dejada atrás.

En cuanto al grado de explicitación de la figuración, la pintura *Peixe, Prato e Chaleira* (1953) de Manabu Mabe es uno de los mejores ejemplos de la reverencia a las imágenes del pasado. Artista nacido en el sur de Japón que se mudó a Brasil para trabajar en los cafetales de Lins, en el campo de São Paulo, Mabe frecuentemente exploraba ideas e imágenes de su herencia cultural de una manera a veces velada, a veces abierta. En *Peixe, Prato e Chaleira*, hay dos referencias visuales inmediatas que representan aspectos muy importantes de la cultura japonesa: el recipiente para hervir el agua y el pescado[3]. Esta vasija, que en tierras brasileñas representa una alusión inmediata al café –cuyo cultivo era el sustento de la mayoría de los inmigrantes japoneses de la época, como el propio pintor– en lugar de al té, es una tetera, uno de los equipos esenciales para la ejecución de la ceremonia de té japonesa (*chadō*). El hervidor no es

3 La obra puede verse en el catálogo de Itaú Cultural, en bit.ly/3AwIVpW.

simplemente un hervidor, sino una *chagama*, que también puede ser *kyusu* o *tetsubin,* y que no solo cumple su papel como un simple objeto/contenedor para el té: existe como una de las herramientas más esenciales del *chadō*, que contiene un fuerte sentido estético muy significativo para la historia y la cultura japonesa.

El pescado, también retratado por Mabe en *Peixe, pomba e fruta* (1954)[4], es uno de los principales pilares de la dieta de los japoneses. Japón, de tradición histórica acuícola, es uno de los países con el mayor consumo anual de pescado per cápita del mundo. Debido a su condición geográfica como archipiélago, las especies ampliamente capturadas y consumidas son de agua salada (muchas son habituales del mar de Japón y del océano Pacífico) y, por lo tanto, no existen en el interior de Brasil. Cuando se establecieron en el nuevo país, los inmigrantes tuvieron que reemplazar su fuente principal de ingesta de proteínas con pescados de agua dulce y con carne roja del ganado. En otras palabras: las figuras en la pintura de Mabe no son solo peces y animales alimenticios elegidos puramente al azar, sino una representación pictórica de los constantes intentos de mantenerse en contacto con las herencias y tradiciones de su tierra natal. Inclusive son un símbolo de las adaptaciones que los inmigrantes tuvieron que sufrir para sobrevivir en los trópicos.

También es notable, en muchas de las obras de arte abstracto de Mabe, la influencia del *sho*, la caligrafía japonesa tradicional. En el proceso del *sho*, el calígrafo, armado con tinta y pincel, tiene una única oportunidad de escribir las cosas –no hay posibilidades de corregir errores– y debe hacerlo de una manera amable y fluida. Mabe fue lo suficientemente lejos como para nombrar una pintura como *Caligrafico* (1959), como su narración visual inmediata.

Tomando un camino que a primera vista podría parecerse a las empresas de Mabe en caligrafía, pero en realidad es todo lo contrario, estaba Tomie Ohtake. Entre 1966 y

4 La obra puede verse en el catálogo de Itaú Cultural, en bit.ly/3QJohrK.

teseopress.com

1969, la artista pintó una serie de cuadros de aspecto similar que presentan una estructura que se parece a la letra X hecha de formas irregulares cuasi rectangulares. Nacida en 1913 en Kyoto, Japón, se mudó a Brasil en 1936, y comenzó sus estudios al principio de la década de 1950 con el pintor igualmente japonés Keisuke Sugano. Aunque sus primeros trabajos fueron en su mayoría figurativos, Ohtake comenzó a explorar rápidamente pinturas abstractas a través de las cuales consolidó su posición como una de las mayores artistas femeninas en toda la historia de Brasil. Mezclando formas orgánicas y retorcidas con geometría precisa, su aventura en el abstraccionismo lírico llegó a territorios desconocidos, inclusive en medio de otros abstraccionistas activos en el Brasil de los años cincuenta. Sus pinturas de las formas cruzadas son semialfabéticas: apartándose de los cuadros visualmente caligráficos de Manabu Mabe, Ohtake rechazó la idea de usar caligrafía en sus obras. La propia artista explica la falta de compromiso con la escritura y la motivación de pintar simplemente por pintar, fabricar un trabajo sin ningún tipo de intención previa: "Me temo que la caligrafía es una figura de efecto visual que simplemente ilusiona al espectador. Siempre he evitado esos efectos […] que terminan convirtiéndose en simples accesorios para impresionar al observador" (Ohtake, citada en Arruda, 2000: 23).

El sujeto en la pintura

Tomie Ohtake elegía colores brillantes y coqueteaba con la pintura *color field* (de bloques de colores). Incluso sus formas geométricas se convirtieron en preguntas abiertas, tomando simultáneamente el espacio de facto en la superficie del lienzo –contorneadas por colores, limitadas y presentadas como un dibujo– y un espacio negativo hecho de presencia interpretativa dentro de una dimensión imaginaria que

sobrepasa las fronteras de la obra de arte en sí. Por ese medio, la pintora se alejó de las ideas preconcebidas del mundo inteligible. Con paletas cuestionables y pasando de formas que parecen pintadas con precisión matemática a manchas de pintura que parecen casi lágrimas en la tela, su trabajo alcanza la realidad que habita las experiencias emocionales subjetivas, se presenta de manera abstracta y marca una distancia respecto de ideas preconcebidas del mundo sensible/inteligible ya sólidamente esbozado.

Esta distancia es quizás mejor ejemplificada por su serie *Pinturas cegas*[5]. Al privarse de la visión –su método de pintura implicaba cubrirse los ojos con una venda–, la pintora parece lograr, más que nunca, una emoción táctil pura y cruda. Es una de las series más notorias y simbólicas, tanto estética como conceptualmente, de la artista. Renunciando a la vista, sus manos se convierten en una extensión de su espíritu, siendo la brocha el camino para expresarse y crear sin idealizaciones visuales y preconcepciones subyacentes. En este sentido, Ohtake establece un diálogo directo con la idea de Merleau-Ponty sobre lo visible y lo invisible:

> Toda la cuestión está en comprender que nuestros ojos de carne son ya mucho más que receptores de las luces, los colores y las líneas; son computadoras del mundo que tienen el don de lo visible, como se dice que el hombre inspirado tiene el don de las lenguas (Merleau-Ponty, 1985: 25).

La relación entre Tomie Ohtake y el filósofo fue más allá de suposiciones meramente teóricas: influenciada por el crítico de arte Mário Pedrosa, usaría el trabajo de Merleau-Ponty como base para *Pinturas cegas*. Mientras se desempeñaba como presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), Pedrosa recibió un subsidio otorgado por la Unesco para pasar diez meses en Japón estudiando las relaciones entre las obras de arte japonesas y occidentales.

---

5 Se puede consultar el catálogo de *Pinturas cegas* en bit.ly/3poO5hp.

teseopress.com

Después de regresar a Sudamérica en 1959, se volvió especialmente cercano a los artistas japonés-brasileños, creando lazos entre lo que aprendió en el extranjero y lo que se estaba produciendo en Brasil, lo que resultó en una valoración y un reconocimiento de la importancia del origen étnico de los artistas tanto para sus procesos creativos como para sus productos finales.

En ese mismo año, Mário Pedrosa le aconsejó a Tomie Ohtake que leyera *Lo visible y lo invisible*, de Maurice Merleau-Ponty. Esto terminó siendo no solo un punto de inflexión en la carrera de Ohtake, sino también la principal motivación detrás de *Pinturas cegas*. Aunque, por definición, la abstracción informal deja que las emociones de los artistas fluyan libremente, cuando Ohtake rompió con el ocularcentrismo de una manera tan radical, reveló en ese mismo acto un sentido profundamente arraigado de la supremacía del sentimiento sobre la visión.

Al vendarse, dejando que su mano fuera guiada por nada más que su propio *kokoro*[6] y sus memorias, surgió una nueva forma experimental de relacionarse con el exterior, sin constreñirse en nombre de los ideales visuales de belleza que se imponen tan intensamente en la cultura occidental. Partiendo de la preposición hecha por Okakura Kakuzō de que cada individuo posee un "corazón pensante" (*kokoro*), podemos rastrear sus reflejos en la historia de Ohtake. La idea de un *kokoro* en Okakura puede verse, en cierto modo, como una manifestación de la idea que presenta Heidegger: contiene una conciencia del ser. Podría decirse que Heidegger lleva esa idea más allá al postular que el ser (sujeto) no es y nunca puede estar separado del mundo (objeto). Merleau-Ponty sugiere que la falta de separación no solo ocurre en la esfera de la conciencia, sino también en la fisicalidad de las cosas, porque todo lo que tocas te hace retroceder.

Como la comprensión de los fenómenos vinculados al alma, el corazón, el espíritu o *soul* varía en distintos idiomas,

6 *Kokoro,* en japonés, puede significar 'corazón', 'mente' o 'sentimientos'.

teseopress.com

culturas y religiones, es interesante notar que en la lengua japonesa *kokoro* está dotado de una ambigüedad extremadamente reveladora: además de ser una traducción literal del nombre del órgano corazón, el *kokoro* representa algo en el núcleo de un ser donde los procesos de pensar y sentir se desencadenan de manera simultánea e indeleble, creando un vínculo muy fuerte entre la razón y la emoción. Pero la misma Ohtake rechazó la caracterización de sus obras de arte como meramente japonesas, alegando: "Mis obras son occidentales, aunque están bajo una fuerte influencia japonesa, son un reflejo de mi formación personal. Esta influencia se puede ver en mi búsqueda de concisión: pocos elementos deberían decir mucho" (Almeida, 1992). Dado que toda la carrera de Ohtake como artista floreció en suelo brasileño, no es sorprendente que trabajase con amalgamas o referencias distintas que no residan en imágenes fuertemente polarizadas, sino en piezas armónicas y cohesivas, entre cuadros, esculturas y grabados. Aunque Tomie nació y creció en Japón, solo se le permitió pintar a los 38 años, con la tutoría de Keisuke Sugano, quien había recibido educación formal en Grenoble, Francia, y fue a Brasil en un programa de intercambio promovido por el Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Es decir: tanto la alumna como el maestro compartieron antecedentes culturales y sociales comunes, que se mezclaron intensamente con las prácticas y los pensamientos occidentales.

Su relación con otros artistas de Seibi-kai amplió este potencial. Ohtake encontraba en la privación sensorial una forma de internalizar completamente por la fuerza la experiencia artística. Ella se basaba en lienzos, los tridimensionalizaba y los llevaba a un nivel muy subjetivo. Manabu Mabe vertió la tinta directamente sobre la tela y usó espátulas y brochas para extender la pintura sobre la tela, limpiando el pincel y dejando que los colores se formasen, como en una autogénesis de formas: su mano era solo el medio para que el interior se expandiera al mundo de las cosas. La exploración de texturas y gestos tiende a estar

relacionada con obras tridimensionales, como esculturas, instalaciones, medios artísticos dirigidos a un alcance más táctil. Pero hay un tipo de "toque en la mirada" promovida por esta construcción de cuerpos a través del arte bidimensional, como en el caso de las pinturas de Manabu Mabe, que crean (anti)formas que se destacan del lienzo.

El campo de intersección de estos dos procedimientos que, a primera vista, pueden parecer incoherentes y desconectados cuando se colocan uno cerca del otro se muestra específicamente en dos puntos: el primero es la ruptura de la jerarquía sensorial que posiciona la vista en un lugar superior respecto de los medios o de los fines de la ejecución de una obra; el segundo, una consecuencia directa del primero, es la sustancialidad del gesto para la realización de cualquier arte. Además de la textura en las obras del abstraccionismo lírico, el color se muestra con un aspecto más prominente, y esto, por sí solo, ya trae consigo un simbolismo completamente diferente del que se les da a los colores en Occidente.

Colores y memoria

Cuando Flávio-Shiró afirma que el blanco de sus lienzos activa la memoria de caminar con su padre a través de la espesa nieve durante su infancia en Japón, y que ese país se habría mantenido como un "recuerdo de colores" (Shiró *apud* Diniz y Herkenhoff, 2008), está retratando cariñosamente su misma reminiscencia –es decir, un modo absolutamente subjetivo— del archipiélago. En resumen, es su forma de expresar su emocionalidad, de la misma manera que lo hacía Tomie Ohtake al liberarse de los lazos de la visión y dejarse llevar por las sensaciones. Massao Okinaka, como Shiró, en sus primeros años figurativos retrató a Brasil: su particularidad, entre los miembros del grupo Seibi y los principales artistas activos en Brasil a mediados del siglo

XX, aparece en la mezcla entre las referencias visuales de las dos naciones.

El juego de internacionalización de sus obras es interesante: cuando retrata un pájaro posado en una rama delicada, el pájaro es una *Coronata paroara*, cardenal nativo del medio oeste brasileño; sin embargo, se encuentra en un fondo vacío, como es típico de las pinturas *sumi-e*, una técnica introducida en Brasil por el propio Okinaka. Sus obras no presentan imágenes de templos budistas o sintoístas, sino pequeñas iglesias católicas cuadradas construidas con ladrillos. Pero es de Japón de donde proviene su predilección por dibujar ramas delgadas de árboles, geométricamente retorcidas, como en el *ikebana*; hojas largas y claras, flores de cerezo y ciruelos que flotan en el papel, sin fondo, al igual que el pájaro, como si existiera un milagro en el vacío de la tela.

En lugar de las "chozas de azafrán" y el ocre y el verde de la favela debajo del "azul cabralino", los amarillos de Tomie Ohtake se asemejan a *tōō* (*cambogia*), un pigmento extraído de plantas utilizadas para teñir las túnicas de los monjes budistas; un color solemne y religioso, con extrañas alusiones al ideal de lo brasileño presente en el color modernista. Los tonos morados no se refieren a *ipês*[7], sino a las flores de *fujimura* ('glicinia'). Esta falta de estructura, un fantasma de visión (color, luz)[8], es el puente que conecta al artista inmigrante con sus ciudades natales. Es una memoria de sus flores, climas y colores, tan moldeable como la nieve que acuna la memoria y se derrite y se extiende, tan fluida e infinita como el horizonte del océano Pacífico, que

7 El *Handroanthus albus,* o 'lapacho', es considerado árbol símbolo del Brasil.

8 "Luz, iluminación, sombras, reflejos, color, todos esos objetos de la investigación no son por completo seres reales: sólo tienen, como los fantasmas, existencia visual. No están sino en el umbral de la visión profana, no son vistos comúnmente. La mirada del pintor les pregunta cómo se toman entre sí para hacer que de pronto haya alguna cosa, y a esta cosa para componer ese talismán del mundo, para hacernos ver lo visible" (Merleau-Ponty, 1985: 27).

teseopress.com

separa América del Sur de Asia. También, en consecuencia, las múltiples distancias entre casa-Brasil y hogar-Japón. Y se nos presenta una tercera casa, que se encuentra a mitad de camino, no física, sino espiritual: el afecto que podría encapsular una vida entera en un momento singular de producir arte.

El movimiento de congelarse en el tiempo se vincula a las prácticas clásicas zen-budistas: el *enso*, una práctica histórica de dibujar un círculo con un pincel sobre una página en blanco. El *enso* no puede corregirse (al igual que la caligrafía), y debe hacerse en solo uno o dos movimientos del pincel, reflejando la imperfección y el estado de cosas dentro de la mente de quien realiza el trazo. Es más que un simple círculo porque es una experiencia insondablemente espiritual e intelectual, una reflexión sobre la imperfección. Un pintor con los ojos vendados no puede corregir sus errores, porque no puede verlos, como tampoco un pintor que no ha planeado su trabajo podría pensar que está desviado del camino: "La visión del pintor es un nacimiento continuo" (Merleau-Ponty, 1985: 27).

Este fenómeno se puede notar en el trabajo de Manabu Mabe y Tikashi Fukushima: en oposición al juicio lógico, ellos se ven movilizados por un impulso gestual vital y urgente. El aspecto principal de las formas del abstraccionismo lírico no se vincula a un cómo se ven, sino a un cómo están construidas, capturando un instante expresado en el movimiento de los instrumentos. Cuando el pincel acaricia la tela, no solo deja una cucharada de pigmento esparcida sobre un lienzo vacío, sino que también encapsula y congela un momento en el tiempo, un estado mental. Es pura expresión y memoria, impulsada por la libertad de ser uno dentro del todo, afecto establecido en forma, línea y color.

Referencias

Almeida, M. (1992). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Lapis Lazuli.

Arruda, V. (2000). *Exposição retrospectiva Tomie Ohtake*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

Basbaum, R. (2001). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias.* Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.

Brito, R. (1993). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do movimento construtivo*. São Paulo: Cosac Naify.

Chaia, M. (2001). A dimensão cósmica na obra de Tomie Ohtake. Recuperado de bit.ly/3QEYDF5.

Cocchiarale, F. & Geiger, A. (orgs.) (1987). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. São Paulo: Funarte.

Cytrynowicz, R. (2000). *Guerra sem guerra: A mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial.* São Paulo: Geração Editorial.

Diniz, C. & Herkenhoff, P. (2008). *Zona tórrida: certa pintura do Nordeste*. Recife: Santander Cultural.

Handa, T. (1988). O senso estético na vida dos imigrantes japoneses. En Tachibana, F. (org.). *Vida e arte dos japoneses no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Heidegger, M. (2015). *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes.

Heidegger, M. (2003). *A caminho da linguagem*. São Paulo: Editora Universitária São Francisco.

Heisig, J., Katsulis, T. & Maraldo, J. (eds.) (2011). *Japanese philosophy: a sourcebook*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Marra, M. (ed.) (2010). *Essays on Japan: between aesthetics and literature*. Leiden: Brill.

Merleau-Ponty, M. (2003). *O visível e o invisível.* En *Debates.* São Paulo: Perspectiva.

Merleau-Ponty, M. (1985). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard Education.

Odin, S. (ed.) (2003). *Artistic detachment in Japan and the West*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Okakura, K. (2008). *O livro do chá.* São Paulo: Estação Liberdade.

Okakura, K. (1982). *東洋の理想 "Toyō no risō".* Tokio: Kodansha.

Shiraishi Neto, J. & Shiraishi, M. T. (orgs.) (2016). *Código Amarelo: dispositivos classificatórios e discriminatórios de imigrantes japoneses no Brasil.* São Luís: EDUFMA.

Stanlaw, J. (2007). Japanese color terms, from 400 CE to the present: Literature, orthography, and language contact in light of current cognitive theory. En Maclaury, R. E. *et al.* (eds.). *Anthropology of Color: Interdisciplinary level modeling*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing.

Tachibana, F. (org.) (1988). *Vida e arte dos japoneses no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Távora, M. L. (2003). A gravura abstrata de Fayga Ostrower e a primazia da cor do Informalismo no Brasil. En Azevedo, C., Dias, T. & Süssekind, F. (orgs.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita.* Rio de Janeiro: 7 Letras.

Ueda, S. (2016). Language in a twofold world. En Heisig, J. & Workman, J. Y. *Phenomenology and Blindness: Merleau-Ponty, Levinas, and an Alternative Metaphysical Vision*. Denver: University of Denver Electronic Thesis and Dissertations.

Un paseo por la selva de sentidos[1]

Espacialidad háptica y experiencias afectivas en algunas instalaciones de Ernesto Neto

Irene Depetris Chauvin

El uso de materiales cotidianos ha sido recurrente en el arte brasileño desde mediados de los años sesenta, cuando artistas como Lygia Clark y Hélio Oiticica transformaron objetos encontrados –desde tela hasta metal y vidrios de colores– para crear espacios que apelaban a la corporalidad del espectador. En vínculo con esta tradición artística, propongo abordar las esculturas e instalaciones interactivo-táctiles del artista carioca Ernesto Neto[2] considerando los debates recientes acerca de la dimensión háptica y el afecto. A partir del trabajo sobre materiales "poco nobles", como especias aromáticas, hilos sintéticos, textiles, y técnicas artesanales como el croché, las instalaciones escultóricas

---

1 Las reflexiones iniciales para este artículo surgieron de un taller sobre afectos y cultura visual que dicté con colegas de SEGAP en el Malba entre noviembre y diciembre de 2019. Agradezco a Cecilia Macón, coordinadora de la propuesta, y a Maite Paramio, responsable del área de Arte y Pensamiento del museo.

2 Ernesto Neto nació en 1964 en Río de Janeiro, donde vive y trabaja. Entre sus exposiciones individuales recientes, destacan las siguientes: GaiaMotherTree, Zurich Main Station, presentada por la Fondation Beyeler (Zúrich, Suiza, 2018); Aru Kuxipa | Sacred Secret, TBA21 (Viena, Austria, 2015); The Body that Carries Me, Guggenheim Bilbao (Bilbao, España, 2014); La Lengua de Ernesto, MARCO (Monterrey, México, 2011) y Antiguo Colegio de San Ildefonso (Ciudad de México, 2012); Dengo, MAM (São Paulo, 2010). También destacan sus participaciones en las Bienales de Venecia (2017, 2003 y 2001), Lyon (2017), Sharjah (2013), Estambul (2011) y São Paulo (2010 y 1998).

de Neto invitan a una experiencia sensorial que implica diferentes modos de percepción/inmersión. Su obra se instala en el cruce entre la escultura, la instalación y el arte textil. Los trabajos desafían al espectador a invertir la jerarquía entre los sentidos de la vista, el olfato y el tacto, al mismo tiempo que la naturaleza colaborativa de su empresa produce una experiencia física que involucra de manera activa no solo los procesos perceptivos, sino también la relación entre los participantes. El artículo propone discutir el componente afectivo y performático de las prácticas hápticas en las obras de Neto, así como la dimensión corporal y táctil que tensiona las demarcaciones entre lo público y lo íntimo en las prácticas espaciales y estéticas.

Mientras nada sucede

Desde la entrada alcanzamos a percibir algo de la dulzura del clavo molido, la sensación terrosa de la cúrcuma, el sabor ahumado de la pimienta negra, el carácter punzante del jengibre, el perfume del comino; aromas que emanan de los bulbos de *Enquanto nada acontece* (2008), una escultura de elastano y madera de amplias dimensiones (1500 x 600 x 400 cm) que cuelga del techo del *hall* del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Utilizando una fibra sintética conocida por su gran elasticidad y resistencia, Neto rellenó los tubos colgantes con arena y especias. Cuando uno camina hacia la escultura, se sumerge en la confusión de aromas. Los tubos de nailon, en tonalidades de blanco, naranja y amarillo claro, resultan agradables, porque la membrana que los reviste se asemeja a la piel, pero, al mismo tiempo, también se ven amenazantes, ya que sus protuberancias se esparcen como tentáculos por el espacio y cuelgan sobre nuestra cabeza. Con el uso de textiles elásticos, la creación de volúmenes maleables y la incorporación de especias, Neto subraya la importancia del

tacto y del olfato en el proceso perceptivo de la obra artística, un campo que tradicionalmente ha privilegiado el sentido de la vista[3]. La misma condición espacial, tridimensional de la obra produce una transformación del proceso perceptivo. Mientras que a rasgos generales la visión nos permite la aprehensión de los objetos y las formas de manera directa, global y simultánea, por medio del tacto la percepción se realiza usualmente por etapas, secuencialmente. En este sentido, la instalación o el "ambiente" es una propuesta perceptiva que enfatiza la inmersión olfativa y una forma de percepción indirectamente ligada al tacto. El espectador no se encuentra frente a la obra, sino rodeado por ella, y, aunque tiene la posibilidad de decidir envolverse con los objetos o no o de transitar por debajo de los bulbos, la percepción de olores fuertemente atrayentes es inevitable.

La estimulación visual genera una sensación táctil placentera. Esta previsión basada en la memoria nos induce a ver en las fibras tensadas y en las formas redondeadas elasticidad, ligereza y suavidad, cualidades táctiles que hemos experimentado en nuestro propio cuerpo. Estos elementos, junto al delicado uso del color y de las transparencias, hacen que la experiencia estética visual adquiera un plus. Las sensaciones táctiles se transmiten por asociación, es decir, a través del "tacto visual". Percibidas por la vista, las telas maleables pueden direccionarnos a sensaciones y cualidades táctiles apelando tanto a la experiencia como a la memoria de los observadores participantes[4].

---

3 La escultura colgante usa especias para provocar una respuesta olfativa, estimular los sentidos y evocar recuerdos asociados a un determinado aroma. En su estudio sobre las instalaciones de Neto, Elizabeth Wilson plantea que estas posibilitan una "experiencia corporal sensual universal", al mismo tiempo que intervienen en problemáticas propias de la historia y de la identidad brasileña. En el caso de *Enquanto nada acontece*, según la autora, las especias transportarían al participante mentalmente en el tiempo y harían referencia al pasado colonial de Brasil.

4 En *The Skin of the Film*, Laura Marks introduce el término "visualidad háptica" para hablar de los modos en que los ojos pueden funcionar como órganos del tacto (162). En el contexto de la imagen cinematográfica, ciertas

teseopress.com

Al acercarse aún más, la percepción de aromas individuales remite a distintas ubicaciones dentro de la obra. Las especias contenidas en los tubos no están dispersas en un orden aleatorio; su distribución remite a un patrón de remolino parecido al centro de una flor. Desde abajo, al dirigir la mirada hacia arriba, la escultura, que nos atrapa o nos protege, se asemeja también a un espacio galáctico, a los tentáculos de un agua viva, o al dosel arbóreo de una selva exótica. El participante es dirigido visual y aromáticamente a circunvalar la instalación. Las especias molidas traspasan el nailon tejido y espolvorean ligeramente el suelo. El cuerpo del espectador se convierte en parte de la instalación cuando carga "polvo de especias" que potencialmente poliniza otras salas del museo.

Mientras "nada sucede", muchas cosas pasan: la obra con la que Neto nos recibe en el Malba despierta nuestra capacidad multisensorial, invierte las jerarquías entre los sentidos de la vista, el taco y el olfato y articula una atmósfera que espacial y afectivamente remite a algo difuso y ambiguo: la certeza y el descentramiento de un cuerpo que siente y conoce, la posibilidad de, a través de la obra, actuar y participar de múltiples espacios y cuerpos, reales o imaginarios, humanos y artísticos, territorios biológicos, arquitecturas animales, espacios y cuerpos "otros".

características texturales de la imagen convocarían esa forma "háptica de mirar" que completa la imagen apelando a la imaginación de los sentidos y a la memoria del observador.

teseopress.com

Imagen 1. *Enquanto nada acontece*, percibida desde el interior de otra instalación, *La pileta* de Leandro Erlich, sugiere que la flor o el hongo de la instalación de Neto podría ser también otro tipo de organismo: un agua viva. Fotografía de Irene Depetris Chauvin

La escultura en el campo expandido o del espacio en el arte

Soplo (*Aliento*), la muestra retrospectiva de Ernesto Neto que tuvo lugar en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)[5] entre el 29 de noviembre de 2019 y el 16

5 La muestra fue curada por Jochen Volz y Valéria Piccoli (director y jefa curatorial de la Pinacoteca de São Paulo, donde la exposición se presentó de marzo a julio de 2019).

de febrero de 2020, reúne sesenta piezas producidas desde finales de los años ochenta hasta la actualidad. Se trata de obras sobre papel, fotografías, pequeñas esculturas e instalaciones textiles que continúan las investigaciones sobre el potencial participativo e interactivo del arte llevadas a cabo por Hélio Oiticica y Lygia Clark, máximos exponentes del movimiento artístico neoconcreto que surgió en Brasil en los años cincuenta y sesenta[6].

En muchas entrevistas, Neto reconoce esta influencia y sostiene que uno de los elementos más importantes de su trabajo es la continuidad del tacto (Fabeiro, Fernandez-Cid y Pereira, 2001, 80). Sus obras desafían la primacía de la visión al hacer ingresar el tacto y el olfato, sentidos generalmente reservados al círculo de interacción privada. Asimismo, el artista explora prácticas como coser, tejer o el crochet, consideradas como marginales en el mundo del arte (Malbrán), e introduce en su trabajo elementos de la cultura Huni Kuin, comunidad amerindia del Amazonas con la que ha convivido en varios de sus viajes a la región.

En los últimos diez años, la denominación de lo que es una escultura ha cambiado. Según Rosalind Krauss (2002), el campo de la escultura se expande ya que pasa de ser un término a medio camino entre no arquitectura y no paisaje para formar parte de un conjunto donde los cuatro términos se relacionan y crean nuevos espacios de actuación en donde la práctica artística concibe al cuerpo humano como

---

6 El movimiento neoconcreto introdujo cambios en la consideración tradicional del papel del espectador como mero observador. En 1960 Hélio Oiticica inició una serie de experimentos que implicaban la participación de los espectadores, donde entraba en juego la experiencia háptica que excede el simple estímulo sensorial y apunta a la creación de nuevos espacios para la colectividad. Por otro lado, las propuestas artísticas de Lygia Clark exploran la posibilidad de la aplicación del tacto con fines terapéuticos. Ambos apuestan a experiencias que liberan al sujeto de la represión de los hábitos sociales y redescubren la energía sensorial. La dimensión háptica y participativa del espacio y la importancia de lo táctil en el arte como forma de "cura" se encuentran presentes en la obra de Neto.

objeto y sujeto de la expresión artística. La práctica escultórica de Neto se nutre del arte textil y se expande hacia lo arquitectónico. El núcleo del trabajo es la tensión entre materiales blandos –telas o tejidos– y objetos pesados. La elasticidad de los textiles se activa mediante la fuerza gravitacional que ejercen perdigones, bolitas de plástico, arena o montones de especias.

A través de los elementos pesados que estiran los textiles, algunas de las obras de Neto llegan a ser esculturas gigantes de tela de *lycra* o hilo, flexibles y elásticas, mutables, expansivas y disponibles para ser manipuladas y atravesadas por espectadores activos. Estas instalaciones inmersivas ponen en diálogo el espacio expositivo, el espacio de la obra y el cuerpo del visitante, activando sus sentidos. Pensando en los desarrollos en la lógica espacial de la modernidad, Peter Osborne caracteriza al espacio de arte como un tipo distintivo de "no lugar"; sin embargo, dentro del espacio del museo, las esculturas-instalaciones de Neto son más bien microespacios heterotópicos, unos "espacios otros" que simultáneamente representan, contestan e invierten otros espacios reales dentro de una cultura (Foucault, 2001, 30).

En la retrospectiva de *Soplo*, se destacan, por un lado, las obras que invocan los sentidos del observador y desafían su cuerpo a sumergirse en la escultura, y, por el otro, aquellas que solicitan una activación por parte del espectador y apuntan a una noción de cuerpo colectivo, al estimular, de forma lúdica, el contacto y la convivencia entre los participantes (metafóricamente el arte textil en sí mismo apunta en esa dirección ya que materialmente supone un trabajo de interrelación entre partes). Por último, otras instalaciones exploran espacios aptos para el ritual en un mundo contemporáneo que necesita nuevos modos de "curación". En las tres instancias, es la *performance* háptica y afectiva de los distintos cuerpos, humanos y no humanos, la que impulsa a la detención, a pensar nuestro "estar en el mundo" e imaginar espacios otros.

Afectos táctiles

Retomando las ideas de Baruch Spinoza, Gilles Deleuze conceptualiza el afecto como la capacidad corporal de afectar y de ser afectado lo que destaca la importancia de la materialidad y el potencial de los cuerpos de devenir con otros. Así, los afectos introducen una nueva dinámica –u ontología relacional–, un "empirismo de las sensaciones" que desafía la centralidad de lo lingüístico en las prácticas sociales (Ticineto Clough, 2010, 224). De las provocaciones dejadas por Spinoza, se desprenden nociones que, en buena medida, abandonan la tradición del yo metafísico cartesiano para dar paso a una alternativa no yoica en el marco de la cual, antes que hablar de individualidad, se reflexiona en torno a encuentros, cruces y articulaciones entre cuerpos y colectividades (Depetris Chauvin y Taccetta, 2019, 9-20). Ciertamente, esta capacidad comienza por el reconocimiento del cuerpo como un actor en la producción de otras instancias desde las cuales construir mundo y mundos.

Cuando hablamos de afectos, consideramos al cuerpo como una superficie de sentidos, un mapa sensible que se ve afectado también por las prácticas artísticas y en ellas. La experiencia estética es, según Deleuze (1993), la reactivación de ese "bloque de sensaciones" que está en el centro del arte y la vida. Así, el afecto refiere a todo movimiento que genera un cambio en un cuerpo sensible, una perturbación, una alteración. El origen mismo de lo afectivo se basa en la sensación del cuerpo propio, del estar vivo, y es el fundamento de toda percepción. Esta capacidad afectiva, que es activa y pasiva a la vez, es el núcleo profundo de lo háptico. La afectividad es hapticidad porque los afectos consisten en un tocar y ser tocado. En efecto, según la etimología griega, "háptico" significa 'capaz de entrar en contacto'. Como función de la piel, entonces, el sentido del tacto constituye el contacto recíproco entre nosotros y el medio ambiente (Bruno, 2002, 6). Esto excede el tacto activo –el tocar una superficie– y lo meramente cutáneo. El sistema háptico

supone la percepción del mundo adyacente mediante el uso del propio cuerpo y, como es un sistema de percepción que puede incluir los receptores sensoriales ubicados en todo el cuerpo, está estrechamente relacionado con el movimiento. Es atendiendo a esta dimensión ambiental y de movilidad lo que lleva a Giuliana Bruno a comprender lo háptico como "una forma espacial de cognición sensual que es táctil" (Bruno, 2002, 6).

Como ya sugerimos, y lo que es de especial importancia para entender la *performance* del espectador que recorre las instalaciones de Neto, la percepción háptica no se reduce a lo táctil en sentido estricto (el componente táctil que provee la información adquirida a través de la piel), sino también la intracepción, que es la sensación del interior del cuerpo, la cinestesia (información que recibimos a partir de músculos y tendones), o sensación de movimiento del cuerpo, de su aceleración y desaceleración; el sentido vestibular, gracias al cual logramos y percibimos el equilibrio; y la propiocepción, que es la percepción que tenemos de las partes del cuerpo en relación unas con las otras (Paterson, 2007, 103-127). Todas estas dimensiones hápticas vinculadas al movimiento califican nuestra relación con el espacio[7]. La experiencia sensorial y afectiva "tiene lugar" en un espacio. En este sentido, Ricardo Sarmiento Gaffurri plantea que la hapticidad no solo supone una concepción del acto perceptual que tiene en cuenta la intermodalidad de los sentidos, sino que el habitar es intrínsecamente un "acto háptico": el espacio es una categoría que amplía la experiencia háptica porque "un espacio se hace hostil o habitable, se hace terso u opaco, se hace entrañable o prescindible, gracias a lo háptico" (Sarmiento Gaffurri, 2018).

Trasladando el pensamiento sobre los "afectos táctiles" al terreno de la galería y del museo, Jennifer Fisher (2002)

7 Para codificar la información a través del tacto, utilizamos un marco de referencia espacial, nuestro propio eje corporal: podemos especificar las distancias, las direcciones y los objetos en función de nuestro cuerpo.

teseopress.com

propone que la modalidad relacional y contingente de lo háptico desestabiliza los hábitos de visión unidireccional y puede constituir una vía para repensar la experiencia estética. En el contexto de las exposiciones de arte, no se trata meramente de un estilo o una visualidad hápticos, sino que el compromiso háptico es claramente performativo: supone prácticas que involucran contacto, movilidad corporal y comportamiento perceptivo. A diferencia del distanciamiento del espectador que participa de una estética visual "desinteresada", una estética háptica da cuenta del compromiso de inmersión de los espectadores que implica el deambular, el equilibrio, la aceleración y el sentido del espacio tridimensional. En *Soplo*, las obras pueden ser percibidas apelando a la *performance* activa del público desafiado en su movilidad corporal y afectiva. Las esculturas textiles de Neto devienen instalaciones y espacios otros que, si mantienen todavía un vínculo con la dimensión de la representación y el significado, destacan la potencialidad de la significancia del gesto y la sensación.

La percepción encarnada y el movimiento son componentes clave en la construcción del espacio en las instalaciones textiles de Neto. Estas "nos afectan" y nos "hacen pensar con el cuerpo" cuando las atravesamos, tocamos, estiramos, olemos y abandonamos, creando una experiencia en la que el espectador performa acciones y establece su relación no solo con la obra de arte, sino también con los otros, experimentando devenires minoritarios, relaciones y encuentros.

Recorridos hápticos y microcomunidades

Una de las primeras obras en la sala del primer piso, donde se concentra la retrospectiva de Ernesto Neto, es *O Silêncio é uma Forma de Oração* (2017), un par de manos de cobre de 20 x 15 cm colgadas de la pared. Ante la prohibición expresa que galerías y museos mantienen respecto al hecho

de tocar, Neto apunta, por el contrario, a resaltar el valor del tacto invitando al espectador a replicar el gesto: colocar las palmas de las manos sobre las planchas de cobre y permanecer en contacto con una materia caracterizada por la conductibilidad de la energía.

La invitación a "entrar en contacto" se presenta en todas las instalaciones. Insistiendo en la dimensión performática y háptica, algunas de las obras invitan a ser "habitadas", otras precisan ser "activadas" por la acción del espectador, que tiene que colaborar con otros cuerpos, y las obras vinculadas con su experiencia amazónica configuran espacios que esperan un uso ritual, un descentramiento del individuo y el establecimiento de un nuevo vínculo con el otro, con el entorno, con la naturaleza y con lo sagrado.

Tres Cantos e Uma Danca (Treveste) (2017) es una escultura tejida de croché de algodón de 155 cm de ancho que sostiene una esfera de agua marina en su interior. En los extremos la escultura termina en lo que parecen "chaquetas" que tres personas deben vestir al mismo tiempo, negociando los movimientos para mantener el equilibrio y evitar que la piedra caiga, mientras que su peso los empuja hacia el centro. El grupo participante de la experiencia pasa a establecer relaciones de confianza y dependencia para que, al igual que sucede en la naturaleza, las fuerzas antagónicas se equilibren. La obra funciona como prótesis del cuerpo, pero, a diferencia de otras obras del arte contemporáneo, esta no es vivida como una invasión, sino como la oportunidad de devenir un cuerpo otro. Es interesante que, en su estudio sobre las "intimidades públicas" en los recorridos museísticos y en la arquitectura, Giuliana Bruno plantea que hay un componente háptico que intrínsecamente vincula la arquitectura a la moda:

> Después de todo, el *habitus*, como modo de ser, tiene sus raíces en *habitare*, el morar. Es decir, habitamos el espacio de manera táctil por hábito, y de manera tangible. Si *habitus* y habitación están unidos hápticamente, *abito*, italiano para

> 'vestimenta', es un elemento de su conexión. Viene de la misma raíz latina. Un vínculo háptico enlaza el refugio de morar con el vestir el cuerpo… En otras palabras, ocupar un espacio es ponérselo. Un edificio, como un vestido, se usa y se desgasta (Bruno, 2007, 32, mi traducción).

Las "coronas" de *Oxalá* (2018) también esperan ser usadas, habitadas tangiblemente, activando sensaciones y devenires. En esta instalación se genera una microcomunidad entre cuatro personas que se unen al colocarse unas coronas de croché que contienen cristales de cuarzo para "la limpieza y la conexión": con uno mismo, con la obra, con el otro y con lo sagrado. Según Florencia Garramuño esta escultura de Neto "propicia la relación entre los diferentes participantes apelando a un cuerpo colectivo, público y social que evoca los rituales Kaxinawás" (s/n). El crochet sigue el diseño romboidal de los kene, un "vehículo que señala el estar relacionado", por lo que la obra "incorpora algo del poder de la cultura Huni Kuin por trascender una idea de arte como pura contemplación o fruición estética o sensible" (Garramuño, s/n). *Oxalá* entra en relación con las otras obras de *Soplo*, con las cuales configura un espacio mayor en el marco de una muestra que redirecciona la dimensión de lo estético y lo sensible hacia lo ritual. Si, al "activar la obra", se trata de frenar el caótico ritmo de la vida y disfrutar de momentos de introspección, calmando la mente y activando los sentidos, es porque para Neto, y para las comunidades amerindias, lo sagrado ocurre en estados meditativos, a través de una relación profunda con la naturaleza.

Velejando entre Nos (2012), una instalación de grandes dimensiones realizada en soga de poliéster rellena con polipropileno y pelotas de plástico, propone una hamaca de seis asientos, que cuelgan del cielorraso del museo, y busca colocar en la misma sintonía a aquellos que deseen subirse a una experiencia grupal, donde el ritmo del vaivén es afectado y negociado con los otros. La exhibición es un espacio y un organismo vivo. *Circleprototemple…*! (2010), una instalación

en forma de corazón de 285 x 310 cm, de madera y tela color roja que se habita colectivamente. En el centro de su espacio (un nuevo pliegue interno en el espacio del museo y de la exhibición que invita a la quietud), hay un tambor que nos conecta con el ritmo y el propio latido de un corazón.

Esta dimensión ritual de la práctica del artista redefine la idea de "escultura en el campo expandido" porque se trata de espacios como dispositivos que aguardan un uso y activan la posibilidad de explorar nuevas dimensiones sociales. En un momento marcado por la falta de sintonía entre el ser humano y la naturaleza, Ernesto Neto propone que el arte sea un puente para una reconexión. Desde el 2013 el artista colabora con los Huni Kuin, una comunidad indígena de 75.000 personas que habita en los bosques amazónicos del Brasil occidental (en el estado de Acre) y que es conocida por su sabiduría médica basada en el empleo de la ayahuasca[8]. Dice Neto: "La convivencia con ellos me ha proporcionado un profundo entendimiento de la espiritualidad, de esta fuerza de *continuidad* del 'cuerpo-yo' y del 'cuerpo-medioambiente'" (Neto, en Catálogo Malba). En esta continuidad entre cuerpo y espacio, se redefine la comprensión de la naturaleza como un organismo biológico y no como un paisaje, lo que lleva a redefinir también el lugar de la obra: "El artista es una especie de chamán. Él trata con lo subjetivo, lo inexplicable, aquello que sucede entre el cielo y la tierra, con lo invisible. Desde ese lugar, consigue transportar cosas", comenta Ernesto Neto en el catálogo de la muestra.

El artista como chamán crea instalaciones artísticas y espacios rituales para la introspección. El público entra y se sienta en *O Sagrado é Amor* (2017), una escultura en forma de árbol de 254 x 290 cm. Esta estructura de

8 Els Lagrou analiza la ontología relacional de los trabajos del artista y su afinidad con la de los Huni Kuin, e Ilana Goldstein reconstruye las colaboraciones entre Ernesto Neto y esta comunidad indígena y el rol de la toma de ayahuasca en espacios rituales y en espacios artísticos.

teseopress.com

tul, algodón, seda y percal es de un intenso rojo, color asociado al chacra de la energía física. De las ramas de la escultura, penden frutos que contienen clavos de olor, hojas de laurel y cristales a los que se les atribuyen propiedades terapéuticas. La experiencia es inmersiva, los sentidos se agudizan y la obra permite a los espectadores reconectarse, sentir calor, fragancias, relajarse y escuchar el silencio. El artista nos invita a que nos sentemos alrededor de este árbol para restaurar nuestra energía y reconectarnos con lo sagrado.

Debido a que el sentido háptico requiere interacción, es inherentemente relacional. Otras de las instalaciones tempranas de Neto, previas a su colaboración con los Huni Kuin, utilizan textiles y configuran espacios que afectan al cuerpo del espectador, su vínculo sensorial con el otro y la misma noción de interioridad y exterioridad respecto del ambiente que nos rodea. El trabajo sobre la dimensión háptica se expande en todas las obras que configuran diferentes espacios. En *Copulônia* (1989, 2009) (400 x 805 x 880 cm), la obra se fragmenta en múltiples elementos que se esparcen en el espacio. A partir de medias de poliamida rellenas de esferas de plomo, los elementos van obteniendo forma aleatoriamente a medida que caen al piso y a partir de la interacción entre el peso de un material y la levedad del otro. A diferencia de otras de las obras, que siguen la línea vertical, aquí las partes desplegadas horizontalmente, alegóricamente se interconectan como en un espacio social. Como observa Doreen Massey, el espacio es más que superficie, "una extensión a través de la que se puede viajar"; es también producto de las interacciones sociales y, por tanto, inherentemente múltiple, dinámico, inestable y en permanente transformación. Desde esta obra temprana (la primera versión de *Copulônia* es de 1989), Neto explora las relaciones variables entre la espacialidad y nuestro ser/estar en el mundo. También a partir de aquí se inicia este vínculo entre espacio y

cuerpo que es central en su propuesta. Las bolsas llenas de especias insinúan la polinización como unión sexual de cuerpos amorfos. El nombre[9] "Copulônia" es un neologismo que hace referencia a la "cópula" (las partes de la obra que se penetran) y a la "colonia" (los elementos que se repiten), lo que sugiere la idea de convivencia simbiótica y de cuerpo colectivo.

A finales de la década de 1990, Ernesto Neto pasa a elaborar estructuras de tela transparente y flexible, congregadas bajo el nombre de "Naves", "organismos" o arquitecturas que el público puede penetrar y transitar. Los participantes se adentran en la estructura elástica, capaz de abarcar todo el espacio de la sala de exhibición, y son devorados por la instalación hasta el momento de emerger nuevamente al exterior[10]. La nave *Flying Gloup* (1999) es una de las piezas centrales de *Soplo*. Con una dimensión de 380 x 1100 x 267 cm, las mallas de tela de tul y el tejido de media de poliamida se estiran en planos que, sujetos al piso o al techo, forman una cámara a la que los visitantes ingresan.

Las instalaciones maleables y penetrables de Neto forman contenedores arquitectónicos suaves que solicitan la participación sensorial, especialmente del tacto. La invitación a adentrarse en las instalaciones desestabiliza la relación común entre el espectador, el trabajo artístico y el espacio de exhibición. El participante pasa a través

---

9 Los títulos de los trabajos de Neto reiteran la intención del artista de ubicar el cuerpo humano en el centro de su obra, muchos remiten a los órganos de reproducción femeninos.

10 Según Wilson esta no es meramente una expresión que vuelve al tema del cuerpo, sino que convierte al objeto artístico en una metáfora del concepto de "antropofagia" a través del proceso de ingestión, gestación y renacimiento del sujeto que experimenta la obra de arte. Neto invoca un aspecto por excelencia de la identidad brasileña en otras obras exhibidas; por ejemplo, la fotografía *de O Escultor e a Deusa* (1995), que muestra la boca de Neto a punto de comer una estatuilla de cerámica, la apertura de la boca extiende los labios y genera una asociación entre la boca y el sexo femenino.

teseopress.com

de una estrecha ranura cortada en la *lycra* apretada que asemeja al sexo femenino, y el espacio envolvente conduce a la sensación de que la escultura en sí misma nos ha tragado. En el interior nuevas cavidades con especias o bolsas colgantes de tela nos da la posibilidad de configurar el material a partir de la tensión que se produce por el contacto entre nuestro cuerpo y el material textil. Este "contacto" íntimo con el trabajo artístico no se siente como invasión, sino como acogimiento, como si estuviéramos en el útero materno. Sin embargo, se trata de un espacio de pasaje que se abandona para "renacer" en el espacio del museo. Un espacio dentro de otro espacio. El título de la serie, "Nave", remite al espacio de la iglesia, lugar de lo sagrado, pero también a una embarcación como un espacio heterotópico, cuya función es trasladarnos a otro.

La implicación sensorial en la nave refiere al movimiento y a la acción háptica del público. Al caminar por el espacio blando de la nave –o espacio liso, siguiendo la definición deleuziana–, el movimiento se hace más lento y cuidadoso, para no provocar la ruptura en la piel circundante, que remite a esa segunda piel, la del mundo que nos rodea[11]. Esta membrana, flexible a la acción de la mano y el cuerpo, despierta nuestra conciencia táctil. Atravesar la nave supone una *performance* que implica la sensación directa e inmediata del otro de un modo háptico: el flujo de las oscilaciones y los desplazamientos vuelve al equilibrio algo inestable. Las manos se agarran de la maraña de tejidos, los pies pierden la consistencia firme y habitual del suelo y se hace necesaria la incorporación del vaivén ajeno para poder sumarse a los movimientos encadenados, vacilantes, imprecisos. Durante este recorrido por el cuerpo/espacio de la instalación, el

11 En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari definen a los "espacios lisos" como aquellos navegados por medio de una percepción háptica del entorno inmediato, a diferencia de los "espacios estriados", que corresponderían a una visión óptica más distante.

teseopress.com

participante toma conciencia de su propio cuerpo debido a la experiencia descentralizadora de caminar sobre la tela elástica, tocar las formas colgantes y respirar aromas.

Al igual que *Enquanto nada acontece*, *Flying Gloup* participa de una topología en la cual el espacio corporal se superpone con el espacio escultórico. Según Bernard Schütze, a través de la tensión y manipulación de materiales suaves, Neto crea un mundo situado en la frontera de lo interior y lo exterior; un mundo membranoso hecho de "piel", un pasaje entre espacios. El movimiento de acariciar, de jugar con la elasticidad, presionando los tejidos en tensión, que nos da la capacidad propioceptiva señala la fragilidad de la piel –o del entorno– como frontera que nos envuelve, al igual que las membranas. Como una especie particular de piel, la membrana desdibuja la frontera entre lo interno y lo externo y apuesta a la conciencia del propio cuerpo, de los otros, del ambiente y del impacto que uno tiene en ese entorno[12].

[12] En su trabajo sobre las "intimidades públicas" que se crean en los espacios del arte, Giuliana Bruno (2007) pone el énfasis en la materialidad y la superficie de las instalaciones. En particular las obras de arte que contienen una experiencia material háptica, la textura "superficial" palpable puede transmitir relaciones, creando formas de encuentro. Ese contacto tangible nos permite aprehender los objetos y los espacios del arte, "convirtiendo el contacto en la interfaz comunicativa de una intimidad pública [...]. Tal superficie flexible se vuelve capaz de expresar el *sensorium* de los afectos, las sensaciones del estado de ánimo y la atmósfera" (Bruno, 2007, 13). Las naves de Neto, su superficie textil y sus formas orgánicas pueden leerse, en este sentido, como "arquitexturas", espacios de transición para explorar la interacción entre los visitantes y la sensibilidad corporal con el entorno.

teseopress.com

Imagen 2. ***Flying Gloup Nave*** **(1999), la nave de tela de poliamida de amplias dimensiones (380 x 1100 x 267 cm), se presenta como un organismo y un espacio de pasaje, el corte en la tela en uno de los extremos asemeja al sexo femenino, y los participantes, al ingresar a la nave, podrían estar ingresando a un útero, la primera casa de la humanidad. Fotografía de Irene Depetris Chauvin**

Una selva de sentidos

Las superficies materiales de las instalaciones textiles de Neto evocan una amplia gama de topografías. Sus matrices flexibles se extienden desde nanoescalas hasta dimensiones monumentales: medusas, anémonas, masas ovoideas, configuraciones celulares similares a formas de vida primordiales,

vegetales o animales son inspiración para la elaboración figurativa de sus instalaciones. Otras configuraciones orgánicas aluden a la morfología del cuerpo humano, a sus órganos internos, donde los tejidos de poliamida simulan membranas, orificios y tonalidades que recuerdan a la piel (Pedrosa, 2012).

Al jugar con la ambigüedad de los límites de lo interior y lo exterior, lo cercano y lo lejano, lo corporal y lo escultórico, los espacios de Neto aprovechan la naturaleza paradójica de la topología interior-exterior para crear espacios íntimos que requieren la presencia corporal del visitante para ser activados. Neto dialoga con la antropología, la arquitectura y la biología para crear esculturas naturales que acogen la vida y las diferentes maneras de habitar una pieza artística.

Seguir el aroma de las especias, sacarse los zapatos, sentir la firmeza o suavidad de la superficie que pisamos, tocar lo que está cerca o estirar los brazos para alcanzar lo lejano, maniobrar las superficies elásticas de las mallas de poliamida o los diseños en crochet, adaptarse a la fuerza y movilidad de los otros. Las esculturas textiles de Neto insisten en la multisensorialidad de la dimensión háptica para crear un espacio orgánico de encuentros. En una entrevista con Cayetano Limorte-Menchón, Neto sugiere que su trabajo "piensa con el cuerpo", activando experiencias sensibles que van de lo individual a lo colectivo, diluyendo las fronteras entre artista y espectadores, entre arte y vida, incitándonos a tomar conciencia de nosotros y del otro por medio de "una corporeidad que es compartida". Si el cuerpo es el lugar común de la cultura, el arte, para Neto, es una manera de curar y de generar comunidad.

Esta comunidad se establece también con los espacios artísticos y físicos concebidos como organismos sensibles. Neto recupera en su trabajo elementos de las culturas amerindias que, "al desarrollarse con el ambiente animado de otros seres que los rodean y habitan –en vez de destruirlos–, […] revelan modos diferentes de 'estar con', mientras

su praxis exhibe pruebas de mundos y ontologías eminentemente relacionales" (Lagrou, 123), y permiten repensar las relaciones entre naturaleza, cultura y humanidad en el contexto de la crisis ambiental actual. La naturaleza está en nosotros, y las obras de Neto son también un cuerpo vivo: "Al pensar la tierra como un cuerpo y no un paisaje vamos a tener una relación diferente con ella. Formamos parte de la tierra y debemos pensar en nuestra presencia como si estuviéramos insertos en la selva" (Limorte Menchón, 2018a, 213).

Transportándonos por una geografía interior-exterior, Neto explora el rango de nuestra vida celular: desde formas internas del cuerpo humano hasta paisajes selváticos. Aguas vivas, flores, bosques, cuevas, árboles, estructuras rituales, jungla de crochet. Las referencias a la selva amazónica despliegan un espacio reflexivo para pensar la interacción social. En este sentido, según Florencia Garramuño, el acercamiento de Neto a las comunidades amerindias del Amazonas evidencia una corriente actual del pensamiento que recupera estos "saberes otros" para reflexionar sobre el destino mismo de nuestras comunidades contemporáneas y sus posibles futuros: nuestra común *sobrevida* (s/n).

El carácter espacial, atmosférico y "selvático" de la muestra se verifica en el posicionamiento de las obras individuales como parte de un todo: las hamacas de *Velejando entre Nos* se sitúan delante de la estructura circular de *Circleprototemple…*! (2010) y al costado de *A Borda [Telepassagem]* (2012), tubos de aluminio y sogas de poliéster tejidas en crochet que sujetan piedras, sonajeros y semillas que el participante activa cuando se desplaza debajo de ellas. En el medio otra obra de crochet, que funciona como un toldo en el techo, fue tejida por el artista en el momento de puesta en museo de las obras para no dejar "un espacio vacío" entre las distintas piezas exhibidas.

La percepción háptica, la *performance* encarnada del espectador, persigue un compromiso sensorial en los espacios sociales que el artista construye: convierte la obra en

espacio-cuerpo, en arquitectura-biológica. En la vivencia de estos mundos posibles, hay un interés por las transformaciones de la materia y los intercambios de energía. Los ambientes de Neto identifican la fragilidad del entorno que nos rodea con la evidencia de ser organismos vivos sensibles que nos envuelven y nos hace responsables de mantener un equilibrio en las relaciones (táctiles) que tenemos con nosotros mismos y con aquello que nos rodea (que tocamos y que nos toca).

Imagen 3. Detalle de obra tejida en el lugar por el artista para llenar "un claro en la selva" de tejidos. Fotografía de Irene Depetris Chauvin

Referencias

Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nueva York: Verso.

Bruno, G. (2007). *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. Cambridge. Massachusetts: The MIT Press.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). Percepto, afecto y concepto. En *¿Qué es la filosofía?* (pp. 164-201). Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. (eds.) (2019). *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada* (pp. 9-20). Buenos Aires: Prometeo.

Fabeiro, E., Fernandez-Cid, M. y Pereira, C. (eds.) (2011). *Ernesto Neto: O Corpo, Nu Tempo.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia Centro Galego de Arte Contemporánea.

Fisher, J. (2002). Tactile Affects. *Tessera*, 32 (junio), 17-28.

Foucault, Michel (2001). *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Garramuño, F. (2020). El soplo de la selva en el arte de Ernesto Neto. Recuperado de bit.ly/3JXpEBa.

Goldstein, I. (2017). Encontros artísticos e ayahuasqueiros: Reflexões Sobre A Colaboração Entre Ernesto Neto E Os Huni Kuin. *Mana*, 23(3), 437-471. Recuperado de bit.ly/3CiJtBe.

Gumbrecht, H. (2012). *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Stanford: Stanford UP.

Krauss, R. E. (2002). La escultura en el campo expandido. En Hal Foster (ed.). *La posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.

Lagrou, E. (2019). En el vientre del monstruo: Leviathan, Yube y Net. En *Ernesto Neto Soplo* (pp. 111-154). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.

Limorte Menchón, C. (2018a). Pensar con el cuerpo, una conversación con Ernesto Neto. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(1), 211-213. Recuperado de bit.ly/3T0VOjq.

Limorte Menchón, C. (2018b). *Ernesto Neto, el cuerpo como lugar común*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Malbrán, F. (2011). Is it day or is it night. En *Intimacy*. Astrup Fearnley Museum of Modern Art.

Marks, L. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham: Duke UP.

Massey, D. (2012). *For Space*. Los Angeles: SAGE.

Osborne, P. (2001). Non-places and the spaces of art. *Journal of Architecture*, 6, 183-194. Recuperado de bit.ly/3CgZS9k.

Paterson, M. (2007). *The Senses of Touch: Haptics, Affects, and Technologies*. Oxford: Berg.

Pedrosa, A. (2012). *La lengua de Ernesto. Obras 1987-2011.* Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y Faena Arts Center: México.

Riedel, F. (2019). Atmosphere. En J. Slaby. *Affective Societies* (pp. 85-96). Londres: Routledge.

Sarmiento Gaffurri, R. (2018). *Haptopías: cartografías de los sentidos*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Schütze, B. (2006). The Skin of Sculpture: Inside and Outside Ernesto Neto's Multi-Sensorial Installation Spaces. *Espace: Revue Trimestrielle du Conseil de la Sculpture du Quebec*, 75, 25-27. Disponible en bit.ly/3K6PBhD.

Ticineto Clough, P. (2010). The Affective Turn. En Melissa Gregg y Gregory Seigworth (eds.). *The Affect Theory Reader* (pp. 206-225). Durham: Duke UP.

Wilson, S. E. (2010). *O corpo do Brasil: The role of the Brazilian body in the art of Ernesto Neto*. Tesis presentada a la Graduate School of Arts and Sciences de la Washington University.

Tercera parte. Artivismo y modos de estar juntos

La afectividad como experiencia política

Avatars del artivismo en el ágora contemporánea

Lorena Verzero

En estas páginas propongo reflexionar en torno a la posibilidad de pensar la afectividad como elemento dinamizador del accionar político, a partir del estudio de los registros fílmicos de dos acciones performáticas realizadas por colectivos artivistas en la Ciudad de Buenos Aires el 24 de marzo de 2019, en ocasión de la conmemoración del aniversario del último golpe de Estado. Me interesa indagar en la potencia política del arte en la intersección entre lo íntimo y lo colectivo como espacio de producción de modos de conocimiento que se generan en el entramado de afectos. En un artículo anterior (2020) en el que me ocupo de prácticas artivistas argentinas contemporáneas, partí de la pregunta de cómo producen sentidos algunas de estas intervenciones. Para tantear respuestas a ese interrogante, planteé la hipótesis de que su productividad radica en la afectación y en la emocionalidad que se generan en los recorridos urbanos y en el hecho de que esas emociones tienen carácter colectivo. Ahora bien, las experiencias de activismo artístico que estaban teniendo lugar en las principales ciudades de América Latina se han visto obligadamente reconfiguradas a partir de la pandemia por covid-19, por lo que hoy en día solo es posible pensarlas como experiencias del pasado.

El forzoso vaciamiento de las calles ha transformado las ciudades y las prácticas que estábamos acostumbrados a realizar en ellas, los modos de habitar la ciudad e,

incluso, los modos de imaginar otros posibles modos de hacerlo. Puesto que la intervención en el espacio urbano es una característica central del artivismo, ya no es posible plantear reflexiones sobre estas experiencias como acciones existentes tal y como eran hasta que el coronavirus se fue propagando y conquistando el espacio en cada una de las ciudades.

En este sentido, Nelly Richard, en conversación con Marcelo Expósito (2020), hace referencia a la revuelta chilena iniciada en octubre de 2019 como un "tiempo que quedó congelado".[1] La pandemia nos obligó a entrar en un tiempo que puso en suspenso el devenir de los acontecimientos tal como imaginábamos que seguirían ocurriendo. La temporalidad, de algún modo, parecía haberse detenido, y esa suspensión nos presentaba el pasado inmediato como una imagen congelada. Richard apunta, entonces, a que ese pasado se ha convertido en archivo: contamos con un reservorio de huellas grabadas de acontecimientos, deseos, pasiones, experiencias, sueños, etc., que es necesario conservar y reinterpretar. Richard está pensando el presente incierto en relación con el pasado congelado, sobre todo en Chile, pero sin dejar de lado los intentos por visualizar el futuro después de la pandemia. La pregunta por el porvenir aparece inevitablemente junto al interrogante sobre cómo pensar las experiencias que hasta hace muy poco formaban parte de nuestro presente, pero que ya no pueden ser concebidas sino como parte de un pasado que quedó interrumpido. ¿Cómo será el artivismo pospandemia? Es en ese marco en que advierte: "Debemos saber retener en la memoria [esas huellas]". Y prosigue: "Cuando digo 'retener' quiero decir 'guardar', 'cuidar' una memoria que debe mantenerse disponible, ahora que no hay cómo dirigir la energía que motivó

[1] La conversación se publicó en mayo de 2020 y está disponible en bit.ly/3AstAXn.

esa revuelta hacia una exterioridad pública, para poder reinterpretarla después" (Richard, en Expósito, 2020).

No es posible aún saber cómo van a ser las experiencias cuando el coronavirus haya sido encauzado, pero sí podemos comenzar a forjar ese futuro a partir de ciertas herramientas, entre las cuales encontramos la puesta en disponibilidad de las memorias de esas prácticas que fueron interrumpidas por el virus, e incluso la posibilidad de revisión crítica de estas. Este tiempo que instauró el covid-19, signado por la paradoja de la percepción de estar viviendo una pausa en movimiento, nos ofrece la posibilidad de repensar, de mirar dónde estábamos antes de quedar congelados. Probablemente sea una inesperada oportunidad para revisar ese mundo que se detuvo para –podríamos decir, empleando terminología propia de Suely Rolnik– reorientar el deseo y hacer germinar micropolíticas vitales. En la mencionada conversación, Richard recurre también al vocabulario de su amiga Rolnik para decir:

> Se va a dar una lucha incierta entre las fuerzas de desapropiación y de reapropiación de la vida, y yo no tengo nada claro cuándo y cómo se va a abrir curso alguna pulsación de lo nuevo orientada hacia un futuro transformador (Richard, en Expósito, 2020).

Ante la incertidumbre del futuro, este momento alberga tal vez la oportunidad para observar las acciones que quedaron en pausa, pensarlas en su carácter de archivo y entrever modos de activación de micropolíticas que desplieguen subjetividades capaces de detectar y tensar los sentidos que reproducían el *statu quo* que nos trajo hasta esta pandemia. En este punto, analizar las experiencias artivistas aparece como una tarea necesaria.

Me interesa pensar, entonces, a través de qué mecanismos la emocionalidad produce sentidos capaces de transformar o de multiplicar modos de ser o formas de hacer. Partiendo de la idea de que los afectos pueden ser

motivadores de acciones políticas (Ahmed, 2017), indagaré en algunos elementos ligados a la afectividad que entran en juego en la construcción de una sinergia que excede lo íntimo y construye una politicidad transformadora no solo de subjetividades individuales, sino también de modos de sentir, de conocer y de hacer colectivos.

De estos presupuestos de partida, se desprenden algunos problemas conceptuales: primeramente, sería necesario determinar al menos brevemente qué entendemos por emoción y por afecto en relación con estas acciones, para luego analizar qué emociones se generan en las acciones, qué funciones cumplen y cómo circulan. Por otra parte, en tanto que el espacio es un factor fundamental de desarrollo de la emocionalidad en estas experiencias, resultan centrales las preguntas por cuáles son los espacios en los que se activan y circulan las emociones, y cómo se articulan con la emocionalidad que habitualmente se da en esos lugares.[2] Por último, estas acciones se insertan en "cartografías afectivas" (Flatley, 2008), por lo que este análisis puede ser pensado como un eslabón en la amplia tarea de delinearlas.

Es en la confluencia de todos estos factores que me interesa tomar en sentido metafórico la idea de "ágora" como espacio para la discusión política. A diferencia de la antigua ágora griega, que presuponía la presencia inmediata y en vivo, en los últimos años antes de la pandemia que

---

2 Tomo los conceptos de "espacio" y "lugar" de Michel de Certeau (2007), para quien el lugar es el ordenamiento a partir del cual los elementos que lo ocupan entablan relaciones de coexistencia. Implica estabilidad y, por lo tanto, queda excluida la posibilidad de que dos objetos ocupen el mismo lugar. El espacio, por su parte, lleva impregnada la idea de desplazamiento; es un "entrecruzamiento de movilidades" (De Certeau, 2007: 129). El espacio es "un lugar practicado" (De Certeau, 2007: 129). La práctica del lugar está dada por un sistema de signos interpretable. Es decir, el espacio se construye a partir de un sistema semiótico que otorga significación a un lugar. La interpretación de dicho sistema de signos es la llave para acceder a la significación del espacio. De esta manera, por ejemplo, la calle, que es *a priori* un lugar, se transforma en espacio al ser intervenida y se carga de valor simbólico al ser interpretada.

teseopress.com

llevó a un obligado ASPO (aislamiento social, preventivo y obligatorio) en cuyo marco se virtualizaron forzosamente las relaciones sociales, el espacio físico se vio enriquecido y complejizado por la existencia de un plano virtual, en el que las discusiones políticas se daban de manera tan activa como el plano presencial (o más). En ambos espacios la visibilidad es condición de posibilidad para la participación en el ágora, pero los mecanismos desplegados para la creación de la propia imagen no son exactamente iguales. Boris Groys (2018: 16) describe el funcionamiento de esta ágora que involucra la creación de una imagen pública a través de la cual cada uno de nosotros interactúa en los medios virtuales, pero despliega esta idea en relación con las formas de construcción de subjetividad, en cuyo marco aparece la creación del "avatar virtual como un doble artificial con el que comunicarse y actuar" (Groys, 2018: 16) en la contemporaneidad, y en relación con las nuevas condiciones de producción y de consumo estético. Me interesa retomar la metáfora del ágora en cuanto las acciones artivistas que analizaré se desarrollan en ambos espacios, que suponen distinto tipo de participación y a los cuales se les otorga diversa funcionalidad, así como también activan emociones diferentes, capaces de irradiar modos de acción política también muy diferenciados.

En estas páginas me detendré en dos casos de estudio que me permitirán desplegar un breve acercamiento a estas cuestiones, con la intención de establecer en lo sucesivo recurrencias, diferencias y excepciones. Me ocuparé de las acciones "Radio FUNO, Vol. 7", del colectivo FUNO (Fin de un Mundo), y "Los barrios tienen memoria", coordinada por la Compañía de Funciones Patrióticas, ambas llevadas a cabo el 24 de marzo de 2019. Si bien es imposible dejar de lado la realización de las acciones como intervención artístico-política efímera, me detendré especialmente en los audiovisuales que cumplen función de avatares de estas en las redes sociales luego de su realización.

teseopress.com

Emociones y afectos: nota conceptual

Los debates en torno a las definiciones de "afecto" y "emoción", como es sabido, datan de largo alcance, y la perspectiva de la afectividad ha comenzado a ocupar un lugar en los estudios artísticos en los últimos tiempos.[3] Si bien no es mi intención ahondar en distinciones conceptuales, considero necesario hacer una breve nota al respecto, puesto que soy proclive a referirme a ambos términos como equivalentes. Esto tiene asiento en dos líneas argumentativas que parten, por un lado, de la perspectiva de Eva Illouz (2007) respecto del "capitalismo emocional" y, por otro, del estudio de las políticas de las emociones de Sarah Ahmed (2016).

No pienso los afectos y las emociones como sinónimos en primera instancia, sino que observo cierta necesidad de homologación conceptual como corolario de una reflexión que emerge del mismo objeto de estudio. Es decir, la igualación en estas páginas de ambos términos como equivalentes tiene origen, por un lado, en la imposibilidad de establecer una diferenciación estable y contundente entre ambos en las experiencias artivistas y, por otro, en que los afectos y las emociones constituyen aquí un punto que transitar en un estudio en el que me propongo analizar en última instancia las estructuras sobre las que estos se configuran.

Para autores ya clásicos del "giro afectivo", como Brian Massumi o Deborah Gould, los afectos son auténticos, desestructurados, no coherentes y no lingüísticos (Macón y Solana, 2015: 19), y las emociones son su expresión codificada. Partiendo de estas conceptualizaciones de "afecto" y "emoción", podemos pensar que durante las acciones se genera una afectividad que se entrelaza con las emociones

[3] En Argentina, han tomado este enfoque para el abordaje de objetos de diferente naturaleza artística Cecilia Macón y Mariela Solana (2015); Irene Depetris y Natalia Taccetta (2019); Cecilia Sosa, Jordana Blejmar y Philippa Page (2020); Lola Proaño Gómez (2020); entre otros.

más consciente o intencionalmente modeladas desde las acciones de los *performers*. De esta manera, las acciones artivistas operan en la intersección entre afecto y emoción. En ese sentido, cada *performance* despliega una política emocional integrada por algunos elementos en común y otros particulares (que van desde la misma experiencia de ocupación del espacio público o de la intervención en la cotidianeidad de la ciudad hasta los modos de actuación, el uso de la mirada, la música, la manipulación de objetos o el manejo de la distancia entre los cuerpos), y esas políticas emocionales estimulan diferentes modos de afectación. En estos intercambios, las relaciones *entre* los cuerpos ocupan un lugar central, determinando el cruce entre afectos y emociones, dando lugar a una zona porosa en la que ambos se entremezclan, se contaminan y se difuminan. Es en este punto en que, llevado al extremo, resulta imposible distinguir teóricamente "afecto" de "emoción" en estas experiencias.

Por otro lado, y con la intención de comenzar a observar la estructura política en la que los afectos y emociones se configuran, según Eva Illouz (2007),

> la emoción *no* es acción *per se,* sino que es la energía interna que nos impulsa a un acto, lo que da cierto "carácter" o "colorido" a un acto. La emoción, entonces, puede definirse como el aspecto "cargado de energía" de la acción, en el que se entiende que implica al mismo tiempo cognición, afecto, evaluación, motivación y el cuerpo (Illouz, 2007: 15).

Se desprende de aquí que la emoción podría contener al afecto en el mismo sentido que contendría elementos corporales y cognitivos, pero lo que subyace a todas estas formas es su carácter cultural. Como hace tiempo se ha acordado, la emoción está codificada, e incluso la "energía" que circula en la relación entre los cuerpos es una construcción cultural. En ese sentido, Illouz da forma al concepto central de ese libro, definiendo la época a la que asistimos como "capitalismo emocional":

> El capitalismo emocional es una cultura en la que las prácticas y los discursos emocionales y económicos se configuran mutualmente y producen lo que considero un amplio movimiento en el afecto que se convierte en un aspecto esencial del comportamiento económico y en el que la vida emocional –sobre todo de la clase media– sigue la lógica del intercambio y de las relaciones económicas (Illouz, 2007: 19-20).

Illouz sostiene, en definitiva, que la cultura emocional en la que estamos insertos tiene origen en la instauración del capitalismo, que introdujo no solo un modo de producción económico, sino también emocional.[4] Para que la concreción del capitalismo fuera exitosa, necesitó de una construcción paralela de una cultura emocional, y, si nos centramos en observar esta última, aparecen rasgos del orden social capitalista que en los enfoques habituales permanecen encubiertos.

No me explayaré respecto de la idea de "capitalismo emocional" en esta oportunidad[5], pero lo traigo a colación para hacer referencia a la breve cuestión que nos impulsa a detenernos no tanto en las diferencias conceptuales entre afectos y emociones, sino en las estructuras económicas y culturales sobre las que estos se configuran y que dan forma al mismo tiempo a las subjetividades contemporáneas.

---

4 La argumentación de la autora sigue el siguiente recorrido: el "estilo emocional" del siglo XX se terminó de configurar de acuerdo con las coordenadas del psicoanálisis, que instauró un nuevo modo de pensar el yo. A partir de Freud, los símbolos de la identidad se reformularon y, consecuentemente, se reorganizó la imaginación interpersonal. Así, tanto el psicoanálisis freudiano como la gran variedad de teorías disidentes colaboraron en la reconfiguración de la vida emocional a través de la formulación de un "lenguaje terapéutico" que busca descubrir al yo, que permanece oculto tras el velo de los deseos reprimidos, los temores no elaborados y los tabúes culturales. El yo, que hasta entonces era conocido, se redefinió como un campo por explorar, y esto reorganizó las relaciones de poder. El estilo emocional (capitalista y, ahora, terapéutico) determina los límites de la normalidad y la patología, y coloca en el epicentro la búsqueda de autenticidad (Verzero, 2010: 29). Para ello, la "competencia comunicativa" (Verzero, 2010: 48) resulta una herramienta insoslayable.

5 He ahondado en esa cuestión en Verzero (2020).

teseopress.com

Es decir, qué deseamos, qué soñamos, a qué le tememos y cómo deseamos, soñamos o tememos tiene raíces en políticas emocionales necesariamente vinculadas al sistema económico.

Illouz presenta y analiza una serie de rasgos de este capitalismo emocional, entre los cuales me interesa retomar en particular la idea de que una esfera pública no emocional y una privada cargada de emociones es producto de una convención. Y cómo al mismo tiempo, paradójicamente, durante la modernidad el "yo privado" ha conseguido la mayor representación en la esfera pública que jamás haya tenido, y esa imagen del "yo público" se ha construido asociada a los discursos de las series política y económica (Illouz, 2007: 18-19). Llegado este punto, es lícito preguntarse si es posible pensar, entonces, en la posibilidad de una emocionalidad colectiva. ¿Qué dispositivos motorizan las emociones colectivas? Si las prácticas artísticas constituyen espacios privilegiados para ello, me permito plantear la hipótesis de que las acciones artivistas despliegan características generadoras de una emocionalidad colectiva capaz de producir transformaciones en las subjetividades y, potencialmente, en los espacios micropolíticos en los que *performers* y participantes/espectadores habitan.[6] Asimismo, la realización de materiales menos perecederos que la *performance*, como los audiovisuales desarrollados para su posterior difusión en la web (que me gusta definir como "avatars" de estas), colabora en la construcción de políticas emocionales en continuidad con ellas, pero también aportando nuevos elementos.

6 En Verzero (2020), me detengo en estas problemáticas analizando el desarrollo del proyecto "Relato Situado" de la Compañía de Funciones Patrióticas entre 2015 y 2018.

teseopress.com

"Radio FUNO Vol. 7", 24 de marzo de 2019: inclusión en el entrecruzamiento de luchas

Esta acción fue realizada, como mencioné, por el colectivo FUNO (Fin de UN MundO) el 24 de marzo de 2019, aniversario del golpe de Estado que en 1976 inició formalmente la dictadura cívico-militar más cruenta que vivió la sociedad argentina.[7] El colectivo se formó en 2012 a partir de una convocatoria del grupo teatral Tres Gatos Locos. Ya desde esa primera convocatoria y antes de constituirse como FUNO, se propuso un tipo de organización de tipo horizontal, con una instancia centralizadora (o "sincronizadora", por lo que recibió el nombre de "sincro") y la división de tareas en "círculos". Estos "círculos" se unifican, se dividen o surgen nuevos, conforme a las necesidades que aparezcan, lo cual pone de manifiesto una actitud abierta a repensarse en el quehacer constantemente. Los círculos actuales son "acción" (dramaturgia y movimientos), "visuales" (gráfica y diseño visual de las puestas), "com&log" (comunicación y logística), "abundancia" (encargado de las finanzas), "identidad" (que trabaja en pos de ir constituyendo y consolidando una identidad definida del colectivo, capaz de expresarse desde la formulación de un correo electrónico hasta las formas de intervenir en la calle), "foco" (registros audiovisuales, fotográficos, etc.) y el círculo FUNAS (que nuclea y se encarga específicamente de las acciones en torno a la agenda feminista). El dinamismo y la productividad del colectivo han hecho que, en sus años de existencia, hayan realizado más de treinta acciones en distintos puntos del país.

Ramiro Manduca (2017: 70-71) observa que las acciones de FUNO pueden dividirse en dos tipos: aquellas que poseen elementos ligados a lo épico y aquellas que se enmarcan en una poética con rasgos humorísticos. Estas últimas utilizan la ironía como uno de los recursos centrales

[7] El video está disponible en la página de Facebook del colectivo: bit.ly/3A1cI8S.

y poseen elementos bufonescos. Además, entre los recursos estéticos mediante los cuales estas acciones generan humor, se pueden mencionar el sarcasmo, la repetición y la sorpresa. En este grupo se incluyen acciones como *PROmbies* (2013) y OAMA (2016).

"Radio FUNO", intervención en la que me detendré, se incluye entre aquellas ligadas a una estética con elementos épicos, no estrictamente brechtianos en cuanto a los procedimientos, pero caracterizada "por su composición colectiva, multicoral y grandilocuente" (Manduca, 2017: 70). Estas acciones "tienen un enorme potencial escénico dado por un importante despliegue y por la cantidad de *performers* que participan de ellas". Además, "las puestas de FUNO que se pueden agrupar en esta categoría suelen estar estructuradas a partir de movimientos coreográficos e incorporan como un elemento fundamental a la música, en ocasiones en vivo, en otras a partir de reproducciones" (Manduca, 2017: 70).

"Radio FUNO" se presenta como parte de una columna de una manifestación. Un camión con altoparlantes transmite música y voces, y un gran número de personas realizan coreografías delante del camión. La intervención en la marcha en el aniversario del golpe de Estado es la acción artivista, pero esta se continúa en las redes con la difusión de un video realizado con profesionalismo. Podría decir, tomando la idea de Groys (2018) que mencioné al comienzo, que este montaje es un avatar con el que el colectivo presenta la acción en las redes y, por ende, se presenta a sí mismo. La construcción audiovisual de lo que fue la acción en la marcha es la imagen que dará continuidad en el tiempo a la efímera acción performática realizada el 24 de marzo, pero también es el modo en que FUNO decide mostrarse en el espacio virtual. Es decir, tanto en este caso como en el de la Compañía de Funciones Patrióticas que expondré a continuación, la voluntad explícita de creación del video es la de difundir la *performance* en el espacio virtual luego de su realización. Sin embargo, la idea de "avatar" nos permite discernir una agenda implícita según la cual la difusión

de la acción no solo supone por metonimia la difusión del colectivo, sino también la construcción de la imagen que este desea dar de sí mismo.

El audiovisual de "Radio FUNO Vol. 7" es una compilación de la *performance*, entre cuyas características generales se pueden observar momentos de la acción artivista propiamente dicha junto a imágenes del momento que exceden a la intervención, como planos del público o del entorno. El uso de la cámara es versátil, hay planos generales, otros más cerrados, primeros planos y planos aéreos. Es posible constatar, sin embargo, que las imágenes mediante las cuales se transmite emotividad son mayormente los primeros planos, mientras que, por ejemplo, los planos aéreos están dedicados a mostrar la marcha en su extensión.

El video se abre con una narración de un texto de autoría del colectivo y, como decisión estética, la estructura narrativa está organizada a partir de la yuxtaposición de tres canciones que formaron parte de la acción. Las canciones que organizan la narración son "Shock", de Ana Tijoux, "Fuego", de Bomba Estéreo, y "Mal bicho", de Los Fabulosos Cadillacs. Sobre la primera canción, de Ana Tijoux, se escucha una voz femenina que lee un texto inicial mientras una toma aérea muestra imágenes de los cuerpos en acción. Este segmento tiene la función de prólogo, por lo que también se exponen los créditos de la acción: el título y la fecha se agregaron a un costado de la imagen, mientras que el nombre del colectivo que aparece en una bandera fue parte de la *performance*. Sobresale una imagen de los cuerpos formando círculos concéntricos con pañuelos de colores, en una clara alusión a una pluralidad de sentidos que volverá a verse en lo sucesivo: la imagen del círculo como opuesto a la verticalidad y los pañuelos multicolor que resemantizan lo múltiple. El texto inicial, en voz femenina, dice: "Dudé, pregunté, me negaron. Insistí, insistí, insistí". Es decir, el colectivo adopta la primera persona de la voz de una hija de desaparecidos para situar al espectador en el contexto de desarrollo de la acción y también del punto de vista del grupo.

El segmento durante el cual se escucha "Shock" se dedica centralmente a mostrar la organización para la acción. Al comenzar la canción, un grupo mayoritariamente integrado por mujeres vestidas con ropa de cuero negro y antifaz blanco baila. En este segmento se da preponderancia a las imágenes del público y del *backstage*. Se visualizan cuerpos mayormente femeninos, también niñas y algún abuelo. Los varones que se ven integran en su mayor parte la producción del colectivo (lo sabemos porque portan remeras con el logotipo del grupo). Los primeros planos exponen la emoción a flor de piel: abrazos, ojos con lágrimas, rostros conmovidos, tanto entre los integrantes de FUNO como el público. Sobresale la mostración de la alegría, del entusiasmo, de la fiesta. A medida que avanza la canción, comienzan a verse los cuerpos portando pañuelos y organizándose para bailar. Los primeros pañuelos que se muestran claramente son los blancos; luego, los verdes; y luego, los demás colores. Se integran los grupos con pañuelos de colores y un grupo con pañuelo blanco en la cabeza. Los cuerpos denotan fuerza. Y es posible entrever una remisión a lo nacional en el plano al pasar de una bandera argentina portada aparentemente por alguien del público.

En 1 min 40 s, la canción cambia. Dejamos de escuchar a Ana Tijoux y aparece "Fuego", de Bomba Estéreo. Junto con este cambio, el tono general de la *performance* se ve alterado: los cuerpos de los *performers* siguen con las máscaras, pero comienzan a multiplicarse los movimientos ligados a las artes callejeras y al circo, como malabares con fuego y acrobacia. Se incorpora el uso de la cámara lenta y el contraluz entre algunos recursos que ostentan el artificio. Aparecen puños en alto y revoleo de pañuelos, como formas de expresión de fuerza colectiva, del poder de lo colectivo.

La acción vincula los reclamos de Memoria, Verdad y Justicia con las luchas feministas. La aparición yuxtapuesta de los pañuelos blancos y verdes remite, incluso, al surgimiento cronológico de las luchas de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, y al de sus nietas, organizadas en torno

teseopress.com

a "la Marea Verde". Ambas cuestiones se relacionan en la acción de una manera que las hace parecer naturalmente vinculadas, pero esta asociación no viene dada *a priori,* sino que forma parte del efecto artístico-político.

Entre min 2 s 3 y min 2 s 27, "Mal bicho", de Los Fabulosos Cadillacs, organiza la narración. En este segmento hay un *insert* de la voz de Mauricio Macri (presidente de la República Argentina de tendencia neoliberal entre 2011 y 2015), que, en lectura sincrónica con la letra de la canción, construye el posicionamiento político del colectivo. Mientras se escucha su voz decir "Hoy hay un equipo que trabaja beneficiando a los de siempre", suena la canción con la letra "Mal bicho. Así es como te ves. Mal bicho", y se ven cientos de *performers* vestidos con ropa de cuero negro y máscaras blancas, igualados, bailando con pasos que estilizan movimientos de salsa y la murga. A pesar de que la cámara privilegia la puesta en foco de los *performers* que bailan, se ve alrededor de ellos gente que ha dejado de avanzar en su marcha y mira atentamente. Los movimientos físicos se ligan a géneros populares y a lo masivo, connotando inclusión y equidad. Se trata de cientos de cuerpos que danzan a partir de movimientos provenientes de estéticas populares algo estilizados que toman la calle durante la marcha del 24 de marzo.

Acto seguido, en el video se privilegia la mostración de los colores plurales que remiten a América Latina, que en este contexto puede ser definida como "la Patria grande", capaz de contener a las naciones que la integran, a la bandera Wiphala, como metonimia de los pueblos originarios, y al movimiento LGBTI+, como espacio de las disidencias y, metonímicamente, de todas las minorías. Sobresale en este segmento el uso de los pañuelos verdes, que adquieren por contexto una carga simbólica propia, asociada a la lucha por la sanción de la ley sobre la interrupción voluntaria del embarazo, un debate que se estaba dando en la sociedad argentina en ese momento. Seguidamente, una nueva toma

aérea vuelve a mostrar la cantidad de gente de la marcha. Se refuerza con esto la idea de la potencia de lo colectivo.

En el video hay solo dos sonidos de ambiente: un grito colectivo en el que domina la voz femenina cuya funcionalidad es vehiculizar el paso de "Shock" a "Fuego", y, más potentemente, un grito final. A este último grito, le sigue el epílogo del video, en el que la imagen pasa a blanco y negro, se escuchan silbidos que remiten a aplausos y se ven los cuerpos con pañuelos en alto desarmando el círculo. Todo esto, otra vez, connota la fuerza que da el encuentro, el estar juntos, la unidad de todos los pueblos, de todas las razas, de todos los géneros.

Estos pocos minutos reponen y perpetúan el viaje que fue la acción performática. Un viaje emocional y colectivo en el que se entrecruzan diversas luchas, pero en el que el conocimiento no se da a partir de la trasmisión de saberes, sino de emociones. En este sentido, Sarah Ahmed (2017: 259) apunta: "Estos viajes emocionales están ligados a la politización de una manera que reanima la relación entre el sujeto y un colectivo. Pero su ligazón se da de manera mediada y no inmediata". Y continúa:

> Considerar que las emociones son mediadas y no inmediatas nos recuerda que el conocimiento no puede separarse del mundo corporal de los sentimientos y las sensaciones; el conocimiento está ligado a lo que nos hace sudar, estremecernos, temblar, todos esos sentimientos que se sienten, de manera crucial, en la superficie del cuerpo, la superficie de la piel con la que tocamos y nos toca el mundo (Ahmed, 2017: 260).

En estas líneas Ahmed está reflexionando sobre el rol que juegan las emociones en la politización de los sujetos y plantea la emoción como forma de conocimiento. En el caso de estas experiencias artivistas, la mediación estaría dada por la *performance* que opera disparando afectos en quienes participan. ¿Qué emociones son activadas por esta

acción? Como hemos dicho, el video pone en primer plano la alegría, la esperanza, el amor (por el otro, por la otra, por el compañero, por le compañere), pero también la indignación y la actualización del dolor sufrido en el pasado. Ahmed vuelca sus reflexiones en relación con el feminismo, pero en este punto es extremadamente clara la ligazón entre las emociones que fluyen respecto del aniversario del golpe de Estado de 1976 en Argentina y la preponderancia de lo feminista en la acción de FUNO. Voy a volver sobre esta cuestión más adelante.

"Relato situado. Los barrios tienen memoria", 24 de marzo de 2019

"Los barrios tienen memoria" (2019)[8] es una "obra de recorrido" –como las definen sus hacedores– que integra el proyecto "Relato situado". Este proyecto de la Compañía de Funciones Patrióticas, junto a las artistas visuales Virginia Corda y María Paula Doberti, se inició en 2015 y continúa hasta la actualidad. Hasta el momento, está integrado por los siguientes trabajos:

- "Acción de memoria urbana" (2015);
- "Una topografía de la memoria" (2016-17);
- "La memoria en el Centro" (2016);
- "Almagro tiene memoria" (2017);
- "Lanús tiene memoria" (2017);
- "El sentido de la memoria" (2018);
- "Los barrios tienen memoria" (2018);
- "Memoria de Campo de Mayo" (2018);
- "Memoria de la reforma" (2018);
- "Exilio en Bahía" (2018);
- "Avellaneda tiene memoria" (2018);

8 El video de la acción está disponible en la página de Facebook de la Compañía de Funciones Patrióticas: bit.ly/3AtKwwU.

- "Mujeres construyen memoria" (2019);
- "Los barrios tienen memoria" (2019);
- "UNQ tiene memoria" (2019);
- "No tiene swing (pero fue real) 2001" (2019);
- "Memoria del aislamiento" (2020);
- "Streaming de la memoria" (2020);
- "#LosBarriosTienenMemoria2020" (2020);
- "Los barrios tienen memoria" (2021);
- "Caballito tiene memoria" (2021);
- "Los barrios tienen memoria" (2022).

Los relatos situados son intervenciones urbanas que se desarrollan a partir de la noción de "deriva a pie". Con asiento en la teoría situacionista de Guy Debord, los integrantes del colectivo desarrollaron una metodología de intervención que en cada obra de recorrido se lleva a cabo con procedimientos estéticos y objetivos artísticos y políticos diferentes. Una deriva es un recorrido por una zona de la ciudad seleccionada para ser intervenida. Como en toda acción en el espacio urbano, lo azaroso se vuelve protagonista, y la obra es la experiencia estética, política y social que se vive durante el recorrido.

"Los barrios tienen memoria" (2019) tiene como antecedentes directos la versión homónima realizada el año anterior, "Almagro tiene memoria" (2017), y, sobre todo, "Una topografía de la memoria" (2016). A partir de "Una topografía de la memoria",[9] cada 24 de marzo han realizado variaciones sobre la propuesta original. Estas obras de recorrido consisten en una deriva a pie por un barrio con paradas asociadas a cada "baldosa por la memoria" en las que tiene lugar una acción performática. Las "baldosas por la memoria" son realizadas colectivamente de manera barrial a partir de una iniciativa que desde 2006 lleva adelante el movimiento Barrios x Memoria y Justicia. Las baldosas buscan

[9] Ficha técnica de "Una topografía de la memoria" disponible en Alternativa Teatral, en línea: bit.ly/3Qtau9l.

teseopress.com

reconstruir la historia de vida de detenidos-desaparecidos y señalar los espacios en los que vivieron, estudiaron, militaron, por los que simplemente transitaron e incluso en los que desaparecieron. Ha habido distintas etapas en la conformación de las baldosas, pero el diseño forma parte del proceso de construcción colectiva, por lo que cada baldosa es única.

En "Una topografía de la memoria", la primera edición de este conjunto, el recorrido se hacía en un grupo integrado por todos los "espectadores" –que ellos denominan "participantes"–. Cada participante recibía un plano de la zona en el que se le proponía que plasmara "sus impresiones, recuerdos, afectividades, todo lo que le despertara el trayecto" (Doberti y Seijo, 2017: 7). En la edición de 2017, "Almagro tiene memoria",[10] se exigía un poco más al público: se otorgaban roles y cada participante recibía una hoja con un rol y la descripción de la tarea que debía realizar. Los roles eran guía, auxiliar del guía, cebador de mate, cartero, lector, *stencilero*, topógrafo y *performer*. Ese año se conmemoraban 41 años del golpe de Estado de 1976, y la propuesta consistió en una deriva por *todas* las baldosas por la memoria del barrio de Almagro (que, estadísticamente, es el de mayor cantidad de detenidos-desaparecidos de la Ciudad de Buenos Aires). Para ello, se convocó a actores, músicos, artistas visuales e investigadores. A cada uno de ellos, se le asignó una baldosa, y realizaron una acción en torno a ella. Fueron más de 40 acciones que se desarrollaron en simultáneo, y se estima que asistieron más de 300 espectadores/participantes.[11]

En esa edición los participantes no salían en grupo, sino que cada uno realizaba su propio recorrido. A cada participante, se le entregaba una hoja que llevaba impresa la

---

10 Ficha técnica de "Almagro tiene memoria" disponible en Alternativa Teatral, en línea: bit.ly/3wa9QW0.

11 Entre ellos, fue invitado el Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina, equipo de investigación que coordino en el IIGG, FSOC-UBA, y realizamos intervenciones en algunas baldosas.

lista de detenidos-desaparecidos, la dirección de cada una de sus baldosas y un plano de la zona, con la que salía a realizar su propia deriva. Además, antes de iniciar el recorrido, se informaba que la experiencia duraba una hora y media, y que al final todos debían acercarse a la plaza Almagro. Con estos datos, cada participante, solo o con quien hubiera ido a participar de la obra, emprendía su viaje. Y cada *performer* tenía la indicación de que debía llevar a cabo su acción cada vez que se acercara algún participante. En la plaza Almagro, se realizó un encuentro musical de cierre.

En "El sentido de la memoria" (2018)[12], se llevan al extremo las experiencias "Una topografía de la memoria" y "Almagro tiene memoria", puesto que la propuesta consiste en realizar la deriva por la ciudad con los ojos vendados. Un *performer* oficiaba de guía de tres participantes, y se lanzaban a recorrer las calles durante una hora y media o más. En esa edición la experiencia se extendió también a otros barrios. Más de cincuenta artistas intervinieron baldosas por la memoria en Almagro, Villa Crespo y La Paternal. Fueron cuatro los recorridos diseñados, y múltiples las derivas posibles. Los colectivos que participaron de esta propuesta fueron la Compañía de Funciones Patrióticas, Corda-Doberti, Compañía de Ataque, Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina, Colectivo Dominio Público y Avive Compañía de Inventarios. A su vez, el evento contó con el apoyo y la participación de Barrios x Memoria y Justicia de Almagro, la Comisión por la Memoria y la Justicia de La Paternal y Villa Mitre, y Barrios x Memoria y Justicia de Villa Crespo.[13] Se llevaron a cabo cuatro recorridos: "Los sentidos de

12 Ficha técnica de "El sentido de la memoria" disponible en línea: bit.ly/3PnH6zS.

13 El detalle de los recorridos performáticos es el siguiente: 1) Almagro, recorrido 1: a cargo de Compañía de Funciones Patrióticas y Corda-Doberti. Con apoyo de Barrios x Memoria y Justicia de Almagro. Punto de salida: Umbral Espacio de Arte, Av. Díaz Vélez 3980. Punto de llegada: Plaza Almagro (intervención visual a cargo de Mercedes Quintás Le Fur, Gabriela

teseopress.com

la memoria/Almagro 1 y 2",[14] "Los caminos de la memoria. La Paternal no olvida"[15] y "Una topografía de la memoria en Villa Crespo".[16]

En 2019, la propuesta siguió expandiéndose, y "Barrios por la memoria" [17] contó con los siguientes recorridos performáticos:

- En el barrio de Almagro, por Compañía de Funciones Patrióticas, Corda-Doberti e invitados: recorrido 1, "Mujeres construyen memoria" (punto de encuentro: Estudio Los Vidrios, Guardia Vieja 4.257); recorrido 2, "Los sentidos de la memoria" (punto de encuentro: Umbral espacio de arte, Av. Díaz Vélez 3.980). Ambos recorridos finalizaban en Plaza Almagro.
- En el barrio de Chacarita, por Compañía de Ataque (punto de encuentro: Concepción Arenal y Montenegro).
- En el barrio de Villa Crespo, por Avive Compañía de Inventarios. "Memoria en tiempo presente" (punto de encuentro: Av. Juan B. Justo y Av. Corrientes).

Como he dicho, se realizó un montaje audiovisual con la intención de dar difusión posterior al evento en las redes.

Ballesta, Maite Elías Costa y Victoria Abella). 2) Almagro, recorrido 2: a cargo de Compañía de Ataque. Con apoyo de Barrios x Memoria y Justicia de Almagro. Punto de salida: Umbral Espacio de Arte, Av. Díaz Vélez 3980. 3) La Paternal: a cargo del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina (IIGG-UBA), Colectivo Dominio Público y Comisión por la Memoria y la Justicia de La Paternal y Villa Mitre. Punto de salida: Bar La Nueva Andaluza, Camarones 1.412. 4) Villa Crespo: a cargo de Avive y Barrios x Memoria y Justicia Villa Crespo. Puntos de salida: Casa Brandon (Luis María Drago 236) y FM La Tribu (Lambaré 873).

14 Ficha técnica de "Los sentidos de la memoria/Almagro" disponible en línea: bit.ly/3SUrk2e.

15 Ficha técnica de "Los caminos de la memoria. La paternal no olvida" disponible en línea: bit.ly/3SWj0Pt.

16 Ficha técnica de "Una topografía de la memoria en Villa Crespo" disponible en línea: bit.ly/3bWZNNh.

17 Ficha técnica de "Los barrios tienen memoria" disponible en línea: bit.ly/3JZN88E.

Este se inicia con la placa que funciona como imagen de la obra y que consiste en reproducción digital icónica de una "baldosa por la memoria" con el título de la obra, "Barrios por la memoria", en el lugar donde se inscribiría el nombre del detenido-desaparecido conmemorado. Debajo, lo acompaña la frase "Declarado de interés para la Promoción y Defensa de los DD. HH. por la Legislatura". Luego de un fundido a negro, se ve la resolución de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires mediante la cual se reconoció a esta obra como de interés para la promoción y defensa de los derechos humanos. Seguidamente, el video está estructurado a partir de los cuatro recorridos que se desplegaron ese 24 de marzo de 2019. Con la canción "How To Disappear Completely", de Radiohead, como banda sonora, se suceden imágenes fotográficas de los recorridos "Almagro I" y "Almagro II". Imagen y sonido se encuentran en la reproducción de lo que fue el cierre de esos dos recorridos en la plaza Almagro. Ese momento consistió en la conformación de una ronda integrada por público y *performers* que cantaban al unísono la canción "Estado Memoria" compuesta por el colectivo. Su letra hace alusión a la memoria individual y colectiva, a la memoria oficial y a la necesidad de construcción de memorias alternativas. La estrategia para que todos pudieran cantar fue muy simple: se repartieron fotocopias con la letra a cada participante a medida que iban llegando a la plaza.

Esta estructura vuelve a repetirse en el siguiente segmento del video, con los barrios de Chacarita y Villa Crespo. Se retoma el formato de secuencia de imágenes fotográficas acompañadas por la misma canción de Radiohead como banda sonora del recorrido de "Chacarita" y un acompañamiento con percusión para la deriva de "Villa Crespo". Y la imagen y el sonido en vivo se recupera con una canción que fue parte de una de las acciones desarrolladas por Avive Compañía de Inventarios.

Casi sin darnos cuenta, hacia el final de la canción, se fueron insertando imágenes que corresponden a otras de

las acciones realizadas, hasta que la canción es reemplazada por el acompañamiento de percusión y comienzan a sucederse breves fragmentos de registros fílmicos de diversas *perfomances* que fueron parte de la obra de recorrido. El video se cierra con su propia baldosa por la memoria, tal como se inició. Y, luego de un fundido a negro, la frase: "Por más barrios en 2020!!!".

Con este video se activan emociones diferentes a las del caso anterior. Aquí se busca socializar el lugar de lo privado, de lo íntimo, de lo que cada desaparecido fue en lo particular. Se busca particularizar el caso como argumento para salir de la generalización que construye historias sin nombre. Las emociones primarias que emergen se ligan a la nostalgia, a la tristeza, a la indignación o a la impotencia en cuanto se remite a situaciones individuales. Opera una conexión que se origina a partir de un "sentimiento solidario" –por tomar un término de Ahmed (2017: 76), aunque la autora lo utiliza en otro sentido–.

En las acciones colectivas (por ejemplo, en la canción compartida en la plaza), aparece la fuerza de lo plural, que parecería transformar la impotencia o la indignación en potencia de lucha. Es en este traspaso en que la emoción se vuelve colectiva. Y allí, el dolor se transforma en otra cosa, se carga de potencialidad política transformadora.

Con la frase "Por más barrios en 2020!!!", el final del video apela a dar continuidad a la irradiación de la experiencia. Este llamado a la multiplicación de la experiencia expone la consciencia en la capacidad de operar (micro)políticamente. Al parecer, las emociones sentidas durante la experiencia constituyen el elemento movilizador para que otros agentes se sumen a reproducir la deriva en el futuro. Al año siguiente, la pandemia de covid-19 torció las voluntades y los acontecimientos. El 24 de marzo de 2020, encontró a la sociedad argentina en ASPO (aislamiento social, preventivo y obligatorio), por lo que se cancelaron todos los encuentros en la calle. La Compañía de Funciones Patrióticas e invitados realizaron acciones en sus hogares

en formato audiovisual, que se compartieron en las redes como "#losbarriostienenmemoria2020".

Del dolor a la indignación y, de allí, a lo colectivo como potencia transformadora

Lo que nos mueve –dice Ahmed (2017: 259)– son las emociones,

> y la manera en que nos mueven implica interpretaciones de las sensaciones y los sentimientos, no solo en el sentido de que interpretamos lo que sentimos, sino también porque lo que sentimos puede depender de interpretaciones pasadas no necesariamente realizadas por nosotras, puesto que nos preceden.

Ahmed describe la indignación como sentimiento fundante de su experiencia del feminismo:

> No es que la indignación ante la opresión de las mujeres "nos haga feministas": dicha indignación *ya* involucra una lectura específica del mundo, así como implica una lectura de la lectura; así que identificarse como feminista implica que se toma esa indignación como la base para una crítica del mundo, como tal (Ahmed, 2017: 259).

Para pensar esto, Ahmed retoma las relaciones entre feminismo e indignación, y más precisamente la experiencia del dolor, violencia, daño y discriminación. Si bien la autora está analizando el feminismo, es posible aplicar este tipo de planteo a otras experiencias. Me interesa tomar esta idea de Ahmed, en primer término, en relación con el vínculo directo que aparece en la acción de FUNO entre el aniversario del golpe de Estado y las luchas feministas. Y, a partir de allí, permitirme pensar que esta relación se da por la similitud en las emociones que causan ambas experiencias (la del patriarcado y la de la dictadura) como ocupación de un lugar por parte de la mujer y del

militante, respectivamente, como sujetos discriminados, violentados, dañados en su integridad por diferentes motivos, pero que, en cualquier caso, implican su posicionamiento en el lugar de la otredad. Este lugar subalterno en el que la mirada hegemónica del patriarcado y del poder militar deja para ellas y para ellos despierta dolores, indignaciones e impotencias. Y, como estamos comprobando, esas emociones pueden ser tomadas por estos colectivos artivistas con intención de transformar las relaciones de poder a partir de impulsar la transformación de las emociones colectivas.

Desentramando la propuesta de Ahmed, es posible pensar en una ligazón productiva entre el dolor, la indignación y el miedo. Por un lado, "la respuesta al dolor, como llamado a la acción, también necesita indignación: la interpretación de que este dolor está mal, que es una atrocidad, y que se debe hacer algo al respecto" (Ahmed, 2017: 264). Aparece aquí una transformación del dolor en indignación, o una coexistencia de ambos sentimientos capaz de dinamizar una acción que el dolor por sí mismo no podría activar. Refiriéndose al feminismo, Ahmed analiza: "Aquí la indignación se construye de diferentes maneras: como una respuesta ante la injusticia del racismo; como una visión del futuro; como una traducción del dolor en conocimiento, y como cargada de información y energía" (Ahmed, 2017: 266). En estas acciones performáticas, todas estas operaciones están puestas en juego. Las intervenciones sobre las baldosas por la memoria producen y ponen a disposición de los participantes conocimiento sobre los años 70, pero no se trata de un saber transmitido a partir de datos, sino de la experiencia de cada *performer* con esa baldosa. La Compañía no se propuso homenajear a cada detenido-desaparecido contando su historia, sino que

> los *performers* trabajaron desde el presente, poniendo el foco en su propia sensibilidad sobre el tema y la historia de vida detrás de cada baldosa. En otras palabras, los *performers* se preguntaron "qué me pasa a mí con esto", y no tanto qué pasó allí; "quién soy yo en relación a él/ella", y no tanto quién es él/

> ella. Estos mismos interrogantes esperábamos que se hiciera nuestro público. Que los participantes en procesión se involucraran afectiva y corporalmente con la propuesta (Doberti y Seijo, 2017: 8).

La indignación o la ira respecto del terrorismo de Estado que tuvo lugar durante la última dictadura se observan, por ejemplo, en los cuerpos decididos, envalentonados, de "Radio FUNO Vol. 7". El dolor, por su parte, está inevitablemente presente en miradas y gestos que se filtran en diferentes momentos, demostrando que lo ocurrido durante esa dictadura es aún una herida abierta en la sociedad argentina. El dolor no es transferible, y esa imposibilidad de transferencia aparece como la confirmación del daño. Sin embargo, estas acciones artivistas son la prueba de que, si bien el dolor no puede ser transferido, sí puede ser compartido. Y, a la luz de lo analizado en estos casos, se comprueba que, en esa colectivización, los afectos pueden transformarse. Es en ese acto de colectivización en el que el dolor se puede transformar en indignación, furia, confianza, seguridad u otras emociones posibles.

Por otra parte, mientras que el dolor podría quedar apresado en su relación con el daño sufrido en el pasado,

> claramente, la indignación no se define simplemente en relación con un pasado, sino como una apertura hacia el futuro. En otros términos, estar en contra de algo no termina "con aquello en contra de lo que uno está". La indignación no necesariamente se queda "pegada" a su objeto, aunque ese objeto puede que siga siendo pegajoso y atractivo. Estar en contra de algo es también estar a favor de algo, pero algo que todavía tiene que articularse o que todavía no es (Ahmed, 2017: 266).

En relación con la última dictadura, la remisión al dolor es inevitable, pero la posibilidad de sobrepasar ese sentimiento forma parte, incluso, de una cuestión de época. La distancia histórica y el largo camino respecto a los trabajos sobre memoria que ha transitado la sociedad argentina

en general y el teatro en particular han dado lugar a que en la escena el dolor se transformara o activara otras emociones. El contexto neoliberal en el que se han dado las dos experiencias aquí estudiadas constituye otro motivo de activación de emociones como la bronca o la impotencia en el lugar que podría haber sido ocupado por el dolor.

Emerge aquí la relación de estas emociones (indignación, bronca, impotencia o dolor) con el miedo: "La indignación es visionaria, y el miedo que provoca, o su transformación en silencio, nos lleva a darle la espalda al futuro" (Ahmed, 2017: 266). En este punto, aparecería una diferencia entre la indignación feminista y la indignación en relación con la dictadura, en la medida en que las narrativas del dolor y del miedo que vinculan a los cuerpos con los objetos de ese dolor (o con su ausencia), como objetos o fotos, siluetas o cuerpos desaparecidos, etc., generarían una diferente "economía de estas emociones" –por tomar un término también utilizado por Ahmed–.

El miedo –explica Ahmed (2017: 114)– "es una experiencia corporizada". La pregunta que se impone es "¿qué cuerpos temen a qué cuerpos?". En este punto, la peligrosidad del cuerpo del otro poderoso en el feminismo y en las relaciones de militancia política puede darse de manera diferenciada. Sin embargo, la restauración del dispositivo policíaco neoliberal hace presente la amenaza sobre todos los cuerpos en la calle. La política de control del espacio público del neoliberalismo involucra el "encogimiento del cuerpo" –término de Ahmed (2017: 115)–, restringe la movilidad de los cuerpos a partir del miedo como fundamento emocional. El miedo al daño potencial sobre la intimidad del cuerpo que se irradia desde los mecanismos de dominación opera como una violencia latente que "encoge los cuerpos" y los vuelve temerosos al punto de devolverlos al espacio de la casa como lugar de seguridad. Y las acciones artivistas se apoyan en la consciencia de esta operación para proponer una relación entre los cuerpos en contra de la gestión del miedo. El sistema opresor intenta activar

ciertas emociones (como el miedo) como un modo (entre otros) de desarticular la acción política, pero el artivismo puede neutralizar ese mecanismo, transformando el miedo en saberes o emociones capaces de, al menos, resistir a la dominación que busca cuerpos vulnerables. La ocupación del espacio público por parte de las acciones artivistas opera transformando los cuerpos que se sienten vulnerables en cuerpos que se sienten poderosos, y esto se da a partir de la experiencia íntima de descubrirse modificado a nivel afectivo por la experiencia de lo colectivo, por la experiencia de "sentir" diferente durante la experiencia de la acción artística. La participación en una acción colectiva que transforma las emociones primarias propias activa (entre otras cosas) el reconocimiento de la ocupación del espacio público como un derecho.

Desemboco, así, en el problema del espacio que he anticipado en las primeras líneas. La territorialización resulta fundamental para la generación e irradiación de ondas de afectividad que exceden el ámbito de la interioridad y establecen corrientes micropolíticas. La ciudad e internet constituyen los dos espacios de materialización del yo contemporáneo, se tejen en ellos distintos tipos de cartografías afectivas que es posible detectar y analizar.

La alteración y afectación de los espacios urbanos y escénicos a través de la realización de este tipo de *time based art* (Groys, 2018: 98) o *site specific art* (o ambos a la vez) ocurre en tanto que la experiencia del espacio está indisolublemente ligada a la activación de emociones en él, a la codificación de la afectividad en relación con las emociones pasadas y, por lo tanto, esperables en ese lugar, y a las posibilidades de proyección de una emocionalidad diferente allí. La posibilidad de proyección de otras emociones está dada por la existencia de una "emocionalidad colectiva" que puede asomar en la intersección entre el "yo" y el "nosotros" durante la experiencia artivista.

La obligatoriedad del paso a la virtualidad durante la pandemia expulsó a los cuerpos de las calles, resignificó el

lugar de las redes sociales y transformó las relaciones a todo nivel. Los interrogantes que se nos presentan son muchos, desde los más simples hasta los más complejos, todos igualmente difíciles de responder: ¿es posible el artivismo a través de las redes?; y, en caso afirmativo, ¿se puede lograr una emocionalidad colectiva virtual, independientemente de la coexistencia de los cuerpos en un mismo espacio físico?; ¿qué marcas de esta distancia llevarán los cuerpos una vez que vuelvan a encontrarse en las calles, a abrazarse, a compartir físicamente las emociones? Como dije al comienzo, por el momento solo sospechamos que nada será igual, pero tenemos en nuestras manos las herramientas para reinterpretar el pasado, siempre que exista la pulsión vital por transformarnos. La construcción de un archivo emocional del artivismo puede ser una buena estrategia para mantener esas memorias en disponibilidad.

Referencias

Ahmed, S. (2017). *La política cultural de las emociones.* México: PUEG-UNAM.

De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer.* México: Universidad Iberoamericana.

Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. (comps.) (2019). *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada.* Buenos Aires: Prometeo.

Doberti, M. P. y Seijo, M. (2017). "Relato situado. Un intento de vigorizar lugares de la memoria en la era PRO". En *Actas del X Seminario Internacional Políticas de la Memoria.* Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Recuperado de bit.ly/3QVacb2.

Expósito, M. (2020). "Entrevista a Nelly Richard, ensayista, crítica cultural chilena". *Nodal. Noticias de América Latina y el Caribe.* 27 de mayo de 2020. Recuperado de bit.ly/3Au4K9L.

Flatley, J. (2008). *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Groys, B. (2018). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Buenos Aires: Caja Negra.

Illouz, E. (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo.* Buenos Aires: Kats.

Macón, C. y Solana, M. (eds.) (2015). *Pretérito indefinido: Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado.* Buenos Aires: Título.

Manduca, R. (2017). "Colectivo Fin de un Mundo: intervenciones escénicas urbanas entre la historia y la agenda política". *Telondefondo,* n.º 26, 63-79. Recuperado de bit.ly/3QBGbxi.

Proaño Gómez, L. (2020). "La afectividad como estrategia hermenéutica: una posible lectura de la resistencia política al neoliberalismo desde la escena teatral". *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, vol. 12, n.º 18.

Rolnik, S. (2019). "Hay que hacer todo un trabajo de descolonización del deseo". *El Salto*, 24 de julio de 2019. Recuperado de bit.ly/3pph5pa.

Verzero, L. (2010). "Políticas de la afectividad: Lo *kitsch,* lo bello, lo abyecto en el capitalismo emocional". En Cornago, Óscar (coord.), *Utopías de la proximidad en la cultura de la globalización: La creación escénica en Iberoamérica.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 153-170. Recuperado de bit.ly/3QQ5ifi.

Verzero, L. (2020). "Cartografía afectiva de la patria: *Relatos situados*, la ciudad palimpsesto". En Cecilia Sosa, Blejmar, Jordana y Page, Philippa (coords.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*. Buenos Aires: Libraria.

Saraus periféricos de São Paulo: una comunidad afectiva marcada por el orgullo

Lucía Tennina

> Es necesario que la literatura esté al lado de las papas fritas, al lado de la cerveza, al lado de los amigos, al lado del músico.
>
> Marcelino Freire

Las periferias de las grandes urbes brasileñas, espacios donde se registran los mayores índices de violencia, analfabetismo y criminalidad, vienen siendo resignificadas desde comienzos de siglo a partir de una práctica literaria llamada "sarau", especie de peñas literarias para leer o recitar poesía en los bares de los suburbios o las favelas. El primero de esos saraus comenzó en la zona sur de São Paulo en el año 2001, pero la práctica se extendió inicialmente por São Paulo y luego por muchas otras ciudades de Brasil, adquiriendo, así, la fuerza de un movimiento. La periferia, desde entonces, empezó a ser pensada, también, a partir de una cartografía afectiva ligada a estos espacios de encuentro de vecinos y poetas de los barrios de las periferias. Esta proyección del margen asociado ya no a la afección, sino al afecto, impacta directamente en las producciones que se recitan en los saraus donde se manifiesta, principalmente, una voluntad de sacar a la luz los sentimientos ligados a una vida en las regiones más pobres de la ciudad para volverlos un capital de naturaleza simbólica. En este artículo, analizaré particularmente el caso de la ciudad de São Paulo, aunque los procesos aquí desarrollados pueden pensarse también,

con mínimas variaciones, en las dinámicas de los saraus de otras ciudades de Brasil.

La palabra "sarau"

La palabra "sarau" no es nueva. Varias canciones, novelas, cartas, crónicas y memorias del siglo XVIII europeas y americanas hacen referencia a estas lujosas reuniones de amigos, artistas, políticos, libreros que, con variada frecuencia, se encontraban en casas de determinados personajes de la alta sociedad o en espacios donde se desenvolvía la sociabilidad intelectual de esa época –como clubes, librerías, teatros y confiterías– para hacer públicas sus creaciones. En el caso de Brasil, por ejemplo, el Palacio Imperial en Petrópolis era conocido por los saraus promovidos por D. Pedro II, y Petrópolis misma se volvió una referencia en ese sentido (Moritz Schwarcz, 1999: 243). Machado de Assis también habla en sus crónicas de un gran sarau de los jueves en la casa del senador Nabuco y del Club Beethoven que "reunía entre sus socios lo mejor de la sociedad fluminense" (Ilustração Brasileira, 1877 *apud* Pinho, 2004: 238). Algunos saraus alcanzaban más prestigio que otros, hecho que se vinculaba a la calidad de las obras presentadas y el estatus de los asistentes. A principios del siglo XX, uno de los más importantes espacios donde se realizaban saraus en São Paulo era el Salão de Villa Kyrial:

> … el salón de la Villa Kyrial, que, probablemente, fue la cuna del "nacimiento" de la Semana del 22, era uno de los más importantes de la época para los artistas paulistas. La chacra del *gaúcho* José de Freitas Valle, que fue para São Paulo a estudiar Derecho, era, en la década de 1910, punto de muchos artistas, y también el lugar donde se organizaban "saraus" literarios, audiciones musicales, banquetes y ciclos de conferencias de los cuales participaban Lasar Segall, Guilherme de Almeida, Blaise Cendrars, Oswald de Andrade y Mário de Andrade, entre otros (Silva, 2004: 24).

"Sarau", etimológicamente, deriva del término latino *serum*, que significa 'tarde', momento en que justamente se llevaban a cabo dichos encuentros. La danza, la música y la literatura eran las artes protagonistas de estas reuniones, aunque la atención de los presentes se concentraba también en la comida que se servía, la vestimenta de los invitados, los modos de la recepción y las conversaciones (Pinho, 2004: 238). Las representaciones, en este sentido, eran dobles. Había un interés artístico, que iba de la mano de la intención de ofrecer capitales simbólicos necesarios para legitimar las obras frente a los representantes de la sociedad aristocrática y de la intelectualidad de la época. Y, al mismo tiempo, había un interés de exhibición de la posición de clase. Los saraus constituían un microcosmos social que evidenciaba una sociedad en formación caracterizada por el reposicionamiento de los individuos que vivenciaban el pasaje de un pasado agrícola y patriarcal a un mundo urbano de oficios diferenciados, sustentado por nuevas alianzas y disputas de poder (Sorá, 2010: 66).

Los saraus fueron desapareciendo a medida que avanzaba el siglo XX, y a comienzos del XXI fueron retomados del olvido y resignificados visiblemente en las regiones periféricas de la ciudad de São Paulo. Pero, como todo desplazamiento de un "dominio de origen" (Da Matta, 2002: 106) a otro, no se trató de una copia de los saraus de las elegantes casas de las elites paulistas, sino que produjeron innovaciones que los llevaron a diferenciarse a partir de una operación de apropiación libre que mantuvo solo el rótulo "sarau" y la consigna del arte como central, como se puede leer en el poema "Bar e poesia", de Edilene Santos:

> … Andaba medio aburrida/ De bailar por los salones/ Antiguos, / De vivir eternamente/ De castigo/En los museos y reliquias /Del pasado…//[…]. La Poesía de carne y hueso!//Jugó con los cuerpos/encendió un cigarrillo/robó una sonrisa/ Dio otro trago./ Ganó los chicos del rap / del rock, del pop, del soul ganó besos y caricias / lloró con gusto amargo / le gustaron los aplausos…y se quedó…//Y le gustó

teseopress.com

> ser humana / escuchar de las bocas simples / historias de los pasillos / y de las *quebradas* / de villas, de maravillas / de gente enamorada…/ Desde entonces ella pasea / sin ninguna ceremonia / por las noches paulistanas.// No intenten aprisionarla: / ella es señora / y soberana // No le pertenece a nadie […] (Coletivo Cultural Sarau de Ademar, 2011: 22).

La resignificación de la idea de los saraus en la periferia parece buscar, de acuerdo con lo que propone el poema de Edilene Santos, correr a la poesía de un lugar "aburrido", en el sentido de ser un objeto de culto distante tanto espacial como temporalmente, hacia un lugar más cotidiano, rodeada de cigarrillos, vasos, una poesía más corporal, de "carne y hueso", sin "ceremonias", que habla historias de las personas "simples". La justificación de ese cambio de escenario se basa en la afirmación de que la poesía no tiene dueños: los "dueños de la palabra" de los que hablaba Ángel Rama en sus estudios referidos al funcionamiento de la *ciudad letrada* desde los inicios de la colonización, en el siglo XVI, dejan de ser los únicos en ejercitar con la letra a partir de este proceso de desacralización de la "tendencia gramatológica constitutiva de la cultura europea" y, según Rama, también americana (Rama, 1998: 22).

Este desplazamiento del término "sarau" desde la cultura letrada hacia la cultura periférica y, en gran medida, oral se dio, como dije al comienzo, en el año 2001 por medio de un grupo de poetas comandados por Sérgio Vaz que crearon el Sarau da Cooperifa. Este espacio inspiró la apertura de otros encuentros similares en diferentes barrios de la periferia de São Paulo y, luego, de otras ciudades de Brasil. Hoy en día los saraus de la periferia son tantos que podría trazarse una cartografía afectiva urbana que los considere como puntos de referencia y que, en cuanto "cartografía afectiva", de acuerdo con la definición de Depetris Chauvin, "configure nuevas formas de comunidad a través de la transformación creativa de voces y lugares ignorados por la narrativa hegemónica" (Depetris-Chauvin, 2019: 22).

Asimismo, los saraus son parte de un "circuito" cultural independiente y autónomo en relación con el conformado en el llamado "centro" de, en este caso, la ciudad de São Paulo, en el que se concentran la mayor parte de las actividades culturales de la ciudad, funcionando como punto de referencia para los índices de calidad, al tiempo que está circunscripto a un segmento social muy específico: la clase media urbana y con escolaridad superior. Entiendo por "circuito", de acuerdo con la definición que propone Magnani,

> una categoría que describe el ejercicio de una práctica o la oferta de determinado servicio por medio de establecimientos, equipamientos y espacios que no mantienen entre sí una relación de continuidad espacial, siendo reconocido en su conjunto por sus usuarios habituales (Magnani, 2007: 21).

A partir de la emergencia de los saraus, se puede empezar a hablar de un conjunto de establecimientos dedicados a la literatura con su equipamiento específico en un entorno que no suele ser referencia de cultura y en espacios que originalmente estaban destinados al ocio y a la bebida, los bares. Los saraus acaban haciéndole frente a la ausencia de servicios culturales en los barrios suburbanos conformando su propio circuito de circulación de la autodenominada "literatura marginal" o "periférica", independiente del mercado del libro. Es justamente a partir de esa ocupación de esos espacios destinados al ocio a partir de lo que se hace visible la necesidad de espacios de expresión y comunicación de los vecinos del barrio. La propuesta de los saraus de la periferia proporcionó un universo de significados y un conjunto de comportamientos que se proyectarían como los soportes que favorecen al desarrollo cultural del espacio mismo del bar y del barrio periférico.

teseopress.com

La *persona* literaria

> Venimos al mundo como individuos, logramos carácter y llegamos a ser personas.
>
> Erving Goffman

Una idea central que estructura las producciones de los saraus se vincula con la literatura entendida como un territorio específico de culto a la autoestima de los habitantes de la periferia. Tanto la producción poética de muchos frecuentadores, como sus declaraciones durante los saraus insisten en la concepción de la literatura ligada al cultivo de las capacidades y motivaciones individuales censuradas generalmente por la idea de carencia que suele asociarse a la condición de vivir en los barrios más pobres y estigmatizados de la ciudad. El interés se centra, en este sentido, en el cultivo no tanto de los artificios literarios y el trabajo alrededor del erigirse como poeta, sino que pasa por el cultivo de la *persona* a partir de la poesía. Dice al respecto Sérgio Vaz:

> Este [Sarau da Cooperifa] es un proyecto que busca llevar la autoestima a la comunidad […]. Nosotros no queremos que nazcan un montón de poetas, queremos que nazcan un montón de personas. "Ah, yo no sé escribir…", no importa. Nosotros queremos poetas en la actitud, en el corazón, en la forma de actuar y no en la escritura. […] la idea es hacer no que las personas sean buenas en el papel, sino que sean buenas. Es por eso que Seu Lourival, Dona Edite, Seu Jorge Esteves [poetas del sarau da Cooperifa] son personas que admiramos. Porque ellos no tienen la belleza estética, pero lo humano está ahí, en todo lo que ellos escriban. Y todo el mundo se da cuenta (entrevista personal, 2010).

La noción de "poeta" que Vaz y muchos otros poetas de los saraus de la periferia manejan está asociada directamente

a la de "persona", entendida en el mismo sentido de *prósopon* (*πρόσωπον*), término griego que conserva un significado ligado a lo que está detrás de la máscara. Mientras que la persona entendida en el sentido de máscara sugiere la imposibilidad de fijar una noción de intimidad, la idea de *prósopon* (*πρόσωπον*), por el contrario, remite directamente a ella.

> Se entiende por la palabra πρόσωπον al individuo en su naturaleza desnuda, arrancada de toda máscara, conservándose, por contraposición, el sentido del artifício: el sentido de lo que es la intimidad de esa persona y el sentido de lo que es personaje (Mauss, 2003: 390).

Es sobre esos elementos *personales* sobre los que se entiende la idea de poeta de un sarau en la periferia y la propia producción de sus frecuentadores.

En el caso del sarau, el fortalecimiento de la estima por sí mismo de cada participante empieza por la adquisición de un papel específico que cada uno alcanza en ese encuentro literario basado en su propia persona, sin necesidad de máscaras. En otras palabras, el sarau no solamente es un espacio para declamar poemas, sino que consiste en una pauta de acción preestablecida en la que muchos de los asistentes logran un rol determinado a partir de su propio lenguaje expresivo tanto corporal, como de estilo y de aspecto. El ya mencionado Seu Lourival, por ejemplo, es reconocido por Sérgio Vaz como "o nosso talimã". Lourival Rodríguez fue un poeta asiduo frecuentador del Sarau da Cooperifa hasta enero de 2015, cuando falleció. Nacido en el nordeste de Brasil (Riacho de Santana, estado de Bahia) y habitante de la periferia de la zona sur de São Paulo, fue una marca registrada del sarau, entre otras tantas figuras. Era un hombre que, de acuerdo con el testimonio de Vaz, cambió su aspecto físico a partir de su acercamiento al sarau e incluso su estado anímico, tal como él manifestaba: "Parece que los problemas se van todos, uno se olvida de toda la soledad",

decía[1]. La personalidad de Lourival se fortaleció a tal punto que se ganó el apodo de *garanhão*, es decir, 'garañón', palabra del universo equino que refiere a los caballos que se usan para procrear, lo que da cuenta de que era alguien potente. "¿Y qué le voy a hacer? ¡Converso mucho con las muchachas!", solía excusarse. Pero el principal calificativo atribuido a este hombre es el de "poeta", por más que no tuviera ningún libro autoral publicado y que, cada vez que pasaba a declamar, lo hacía con un papel manuscrito en mano.

Ser poeta en el sarau no implica tener una trayectoria letrada, como bien explica Érica Peçanha do Nascimento (2011: 76), "el título de poeta es una especie de reconocimiento comunitario, autoatribuido e imputado por los pares del sarau en consideración al vínculo creado y a la asiduidad de la participación". Ser poeta tiene que ver, en este sentido, con la fidelidad respecto del sarau y para con la propia persona. Por otro lado, cada uno de los frecuentadores de los saraus de poesía de la periferia tiene un papel en ese contexto que, cabe aclarar, no se forja solamente a partir de su asistencia, sino que se modela en la interacción con la información previa que el individuo posee y que forma parte de su biografía *personal*.

> Al notar la tendencia del participante a aceptar las exigencias de definición hechas por los otros presentes, podemos apreciar la importancia decisiva de la información que el individuo posee inicialmente o adquiere sobre sus coparticipantes, porque sobre la base de esta información inicial el individuo comienza a definir la situación e inicia las reglas correspondientes de acción (Goffman, 2009: 24-25).

La historia de vida del poeta se capitaliza en el contexto del sarau, incluso el propio barrio de residencia deja de causarle inseguridad sobre una gran variedad de interacciones sociales (Goffman, 2010: 27), se valoriza y se vuelve un

[1] Tomado de "Sarau da Cooperifa gravado em abril de 2008 pela 5 Mentes Produções", recuperado de bit.ly/3Awmm4H (acceso: julio de 2020).

capital de naturaleza simbólica. De acuerdo con los testimonios de muchos poetas, mientras que antes no se animaban a decir dónde vivían, hoy en día se sienten orgullosos de decir "Vivo cerca de tal sarau". Los saraus funcionan, en este sentido, como un artefacto cultural influyente en la potencialidad de una vida en la periferia. La historia de vida de los participantes adquiere en ese contexto un perfil cultural, y los elementos que antes eran estigmas se vuelven recursos simbólicos positivamente sancionados. En otras palabras, la cotidianeidad rutinaria e invisible adquiere el tono de una biografía, es decir que se temporaliza y se vuelve un suceso en un proceso que es posible entender también como pasaje de la afección al afecto.

La periferia, así, es considerada no como una dificultad, sino como un valor positivo, colmado de orgullo. El sentimiento de "orgullo" se traduce en experiencias y saberes que solo quien vivió y creció en esos territorios puede conocer y poseer. Consiste en algo así como un sello de pertenencia que no es reproducible por cualquiera y que impone una autoridad diferenciada a quien lo posee. Vale aclarar que esta característica no es una consecuencia del estigma, una respuesta defensiva al sufrimiento, sino que tiene una existencia separada y vital, aunque desprovista de medios que la legitimen y valoricen. Y el sarau es el espacio donde es posible exhibirla a través de saberes corporales y del habla, que se vuelven bienes de naturaleza simbólica. De acuerdo con la definición de Bourdieu, "el capital simbólico es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural) cuando es percibido por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de naturaleza tal que les permiten conocerla (distinguirla) y reconocerla, conferirle algún valor" (Bourdieu, 1997: 108). La posesión de ese capital periférico tiene que ver con biografías vinculadas a la pobreza, a la dificultad de la vivienda y a la lucha del día a día a pesar de eso. Incluso se capitalizan ciertos problemas endémicos que afectan a algunos de los participantes, como el alcoholismo. Esta problemática, que según las estadísticas

suele venir de la mano de la pobreza y las dificultades para sostener un nivel de vida básico (alimento, techo, educación, salud), es resignificado en cuanto capital simbólico. Como señala Michel Yakini, poeta y organizador del sarau "Elo da corrente":

> Cómo podemos hacer para integrar un tipo que está alcoholizado, pero que tiene necesidad de hablar y quiere ir al micrófono porque percibió que aquello es un espacio que es "para hablar". Y, es un tipo que está detonado, su cuerpo lo está, pasó por problemas en el trabajo, está mal con su familia y está yendo al bar para poder simplemente descargarse de todo. Cuando ve un micrófono, toma coraje. Entonces, es un ejercicio […] porque nosotros hacemos arte, pero un arte con intenciones, intenciones de re-encantar a las personas. De reencantarnos a nosotros mismos. Intención de que las personas se reconozcan como una cultura valiosa. Reconozcan que hay cultura dentro de su espacio porque las personas todavía sostienen, desde el sentido común, que no existe cultura en un medio popular. ¿Que la cultura es algo académico, intelectual? ¡No! la cultura está donde hay vida, donde hay vida hay cultura, entonces nosotros estamos en un medio cultural también y reconocemos las diversidades dentro de ella también. Es periferia […]. Toda esta periferia. Y hay algo en lo que nosotros creemos: cuanto más aflore, más tenso va a ser. No va a ser más ameno. No va a ser más armónico. […]. El dinamismo va a traer conflictos. Eso es importante (entrevista personal, 2011).

La presencia de un hombre alcoholizado durante el sarau se culturaliza, de acuerdo con lo que se puede leer en las palabras de Yakini, no en cuanto objeto cultural o personaje decorativo, sino como un integrante más de la dinámica de los saraus a partir de la tensión que acarrea su presencia, es desde el conflicto desde que pasa a formar parte de él. Un ejemplo preciso en este sentido es el poema "Sarau", de Hélio Jesus Huguêra, poeta frecuentador del Sarau do Binho:

> Entre sonidos de vasos y tragos de cervezas, El Poeta cierra la cuenta del poema arrastrado, que trajera preparado de casa:
> -…regozijáos amantes de la luna,
> regozijáos em esta hora que se completa
> pues, mañana, ¡la muerte es segura!
> Pareciendo muy ofendido con lo que recién escuchado, El Borracho, que ya estaba con uno de sus pies fuera del bar, vuelve a entrar y grita, para que todos allí lo escuchen:
> -Pues, ¡yo creo que la muerte está equivocadísima!
> Y se va, dejando el eco de las palmas por el bar[2].

El "Borracho" no aparece aquí como un intruso que interrumpe el fluir del ritual poético, sino que está efectivamente incorporado en el espacio del *sarau*, y el elemento que lo hace formar parte es el aplauso de los que estaban escuchando. Las mayúsculas que el escritor eligió para nombrar tanto al poeta como al borracho evidencian la posición de "personajes" de este sarau que ambos sujetos alcanzan por igual, es decir, colocan en un mismo nivel de importancia a los dos sujetos, ambos son participantes y sus palabras alcanzan la misma importancia. Ahora bien, las itálicas elegidas para las palabras del "Poeta" y la ausencia de ellas en las del "Borracho" parecen colocarlos en un diferente horizonte de realidad: mientras que el primero de ellos presenta su palabra estilizada y cargada de un aura ficcional, el segundo parece imponerse de forma cruda y real, viene a funcionar como la figura del doble que impacta en el equilibrio del poeta. El "Borracho" adquiere un valor en cuanto contraste real de lo que dice el poeta, y, en esa valoración, sus palabras se vuelven un bien relevante. El cuerpo enfermo del alcohólico en el espacio del sarau se vuelve un cuerpo culturalizado de la misma manera que el poeta que está en el palco.

Esta afirmación de un sujeto periférico culturalizado implica la conmoción consciente de los fundamentos de los

---

2 "Sarau" disponible en bit.ly/3c7SQJd (acceso: julio de 2020).

teseopress.com

relatos del consenso que suelen vincularlo a la criminalidad y la violencia, como se puede leer en un fragmento de "A elite treme. Nosso manifesto" de Coletivo Cultural Poesia na Brasa (2009: 31-32):

> La elite se encuentra en los grandes centros comerciales, rodeada por las periferias que ella misma inventó. /La periferia se arma y asusta a la gran elite central./En las guerras de las armas, los ricos reprimen a los favelados con la fuerza del Estado a través de la policía./Pero ahora es diferente, la periferia se arma de otra forma./ Ahora el armamento es el conocimiento, las municiones son los libros y los disparos vienen de las letras. /[…]. Y la periferia dispara./Un dos tres cuatro libros publicados. / La elite tiembla. / Ahora los favelados escriben libros, cuentan la historia y la realidad de las favelas que la elite nunca supo, o nunca quiso contar bien. / […]. Es por eso que la elite teme[3].

"La elite tiembla" da cuenta de una operación de resignificación común en las poesías de los *poetas periféricos*: por un lado, a través de una denuncia explícita del ejercicio de la violencia que ejercen los agentes, que generalmente se muestran como víctimas, y, paralelamente, mediante el recurso de la hipálage, que traslada el sistema semántico que suele asociarse al crimen hacia el universo de la literatura, destacándose el perfil cultural de la periferia ("Y la periferia dispara./ Un, dos, tres, cuatro libros publicados"). Se trata de una operación doble: la desterritorialización de las operaciones criminales y la resignificación de las identidades criminalizadas.

[3] En portugués "tiembla" se dice "treme", por lo que el final de este poema con la palabra "tema" expresa un juego de palabras que se pierde en español.

Mecanismos colectivos de legitimación de la palabra

El trabajo de los saraus alrededor de la posibilidad de lo que se puede entender como "hablar con autoridad"[4] no pasa solamente por el trabajo alrededor de la *persona*, sino también por la constitución de un espacio propicio para adquirir tal autoridad a través de una serie de mecanismos de legitimación que apuntan a la conformación de un sentimiento de pertenencia y protección.

Este sentimiento de pertenencia se expresa, principalmente, a partir de lazos fuertes que se constituyen entre los participantes del sarau y que los llevan a ser considerados como de su familia. "¡Buenas noches, familia!", dicen algunos poetas al saludar a los presentes antes de declamar. "El Sarau da Cooperifa es una familia, nuestra familia, las personas del sarau se volvieron una familia para nosotros", expresa Zé Batidão, el dueño del bar [entrevista personal, 2011]. Érica Peçanha do Nascimento también destaca ese valor en sus investigaciones:

> La regularidad de los encuentros poéticos, las conversaciones que preceden y suceden los saraus, la intensa convivencia sobre todo entre los organizadores y los poetas asiduos, así como las relaciones sociales que se desenvuelve, acarrearon lazos fraternales entre los frecuentadores e hicieron que Cooperifa sea también vista como una *familia*, que extiende la propia casa al Bar do Zé Batidão, para algunos (Peçanha do Nascimento, 2011: 93).

En dicho espacio, incluso el micrófono abierto cumple un papel importante en la consolidación de esos

---

4 Regina Dalcastagnè observa que "lo fundamental es percibir que no se trata apenas de la posibilidad de hablar –que es contemplada por el precepto de la libertad de expresión, incorporado en las constituciones de todos los países occidentales–, sino de la posibilidad de 'hablar con autoridad', esto es, el reconocimiento social de que el discurso tiene valor y, por lo tanto, merece ser escuchado" (Dalcastagnè, 2012: 19).

lazos, dado que es común que sirva para compartir vivencias y sentimientos íntimos, como la oficialización de compromisos maritales, la pérdida de un familiar, etc. Además, suelen festejar los cumpleaños de los frecuentadores, como también sus triunfos, como el ingreso a una universidad. Asimismo, el espacio del sarau es un espacio de contención frente a situaciones difíciles, y suelen armarse cadenas de solidaridad para apoyar a los frecuentadores que sufren algún inconveniente, como se puede leer en esta anécdota de Vaz:

> Durante el sarau la llamamos a Ricarda, poeta de Cooperifa, que fue recientemente operada. Como los miércoles era el día de las visitas, y nosotros no íbamos a poder ir a visitarla, la llamamos, y por el altavoz, ella nos dijo emocionadas que estaba todo bien, que le había puesto muy contenta nuestra visita vía satélite. Al final, todos aplaudieron y gritaron su nombre, para que pudiese entender que ningún cáncer puede con una gran amistad. ¡Fuerza, guerrera![5]

El sarau, en este sentido, funciona también como un lugar de pertenencia afectiva que les ofrece una protección y contención frente a las vulnerabilidades de la vida. Otro ejemplo en este sentido se puede ver en la reacción que el sarau y el propio Sérgio Vaz tuvieron frente a una situación de discriminación que Preto Will, un poeta del sarau, sufrió en el metro. El 25 de octubre de 2011, Vaz publicó en su blog el siguiente *post*:

> Preto Will músico de Versão Popular y poeta de Cooperifa fue expulsado de la estación de subte Campo Limpo a las piñas. Así. A las piñas […]. "Salí de aça, negro, si querés tomate um colectivo" […]. Fuimos con abogados directo a la Comisaría 37 que está en el barrio, pero ya saben cómo es, vamos a quedarnos en esa tensión, el racismo es intolerable. Necesitamos

5 "Os Quatrocentos do Sarau da Cooperifa", disponible en bit.ly/3K7bPQs (Acceso julio 2020)

> de todos los amigos, porque puede que no sea pauta para los grandes medios, pero sí es pauta de nuestro cotidiano.[6]

Participar de un sarau es, en este sentido, establecer una agencia con el grupo social negro, entendiendo por "agencia" un núcleo conceptual que tiene que ver con "visualizar al actor social desde su capacidad y competencias para movilizar recursos materiales y simbólicos para trasformar la realidad" (Reguillo, 2000: 18). Esta agencia se traduce no solamente como la valoración de las manifestaciones culturales y la historia de la población negra en Brasil, sino también como una relación de intercambio cuyo vector principal reposa en la idea de amparo y afecto.

El sentimiento de pertenencia en relación con la identidad negra y periférica que define a los saraus se profundiza, también, en un sentido más simbólico a partir del trabajo alrededor de la lengua, en sintonía con la tradición del rap. Las letras de rap y los poemas declamados en los saraus hacen uso permanentemente de un portugués tal como se lo escucha en las calles de los barrios periféricos. Hay una clara valorización de la tradición de la voz frente a la letrada no solamente como marca de estilo, sino también como marca identitaria, como mecanismo de cohesión del grupo, vinculado a un territorio, a una experiencia y a un conocimiento común.

Las ceremonias de saludo y despedida que se ven, principalmente, en la zona externa del bar[7] donde ocurre un sarau funcionan también como un refuerzo del sentimiento

---

6 Vaz, Sérgio. Racismo no metrô Campo Limpo. En blog Colecionador de Pedras. Recuperado de bit.ly/3c7c41A (acceso: junio de 2020).

7 El estar del lado de afuera del bar no significa no participar del sarau. El sarau no solo es el espacio del bar, la calle también forma parte de él. Roberto da Matta en "La casa y la calle", refiriéndose a esos dos universos, dice que "el único modo de entender correctamente este cuadro dicotómico es procurar verlo tanto en su lógica como en sus movimientos y articulaciones, pues en su dialéctica –en sus relaciones recíprocas– es donde podremos escapar del congelamiento al que con frecuencia conduce la visión formalista o taxonómica" (Da Matta, 2002: 105).

teseopress.com

de pertenencia. Cuando las personas comienzan un encuentro de conversación o se alejan de él, se suele escuchar entre los hombres principalmente "É nóis"[8], "Firmeza"[9], "Tamo na luta", frases acompañadas por miradas fijas, un apretón de manos y luego un acercamiento lateral de los cuerpos, como golpeando hombros contrarios. En términos de Goffman, se podrían comprender tales "ceremonias" como un ritual, adquiriendo así otra significación más allá de la mera convención:

> los pequeños saludos, cumplidos y disculpas que salpican las relaciones sociales se pueden denominar "rituales de estatus" o "rituales interpersonales". Empleo el término ritual porque esta actividad, por informal y secular que sea, representa una forma en que el individuo debe proteger y designar las consecuencias simbólicas de sus actos, mientras se encuentra en presencia inmediata de un objeto que tiene un valor especial para él (Goffman, 1970: 56).

Este ritual en la puerta del sarau se impone con mayor fuerza que cuando se exhibe en una esquina cualquiera. La forma de saludar y de despedir que constantemente se ve en la puerta de los bares, en el día de sarau, tiene el valor particular de transmitir la idea de "Estamos juntos".

La premiación a los poetas que el sarau suele hacer con el Premio Cooperifa contribuye, asimismo, en la conformación de este lazo. Este premio surgió en el año 2005 con la finalidad de dar prestigio a los poetas, es decir, desde una función puramente individual, pero también para que "se extendiera a las personas de la comunidad, y para todos aquellos que directa o indirectamente ayudaban a que la

---

8 "É nóis", "Es nosotros", que se escucha permanentemente en la "periferia": se usa al reconocer un acto hecho por la periferia y para ella, se usa cuando se "conquista" un espacio por medio de una actividad o cuando se cierra un acuerdo que reafirma el capital "periferia".

9 "Firmeza" también se escucha permanentemente en la "periferia": se trata de un modo informal de saludar, usado también para cerrar un acuerdo o dar a entender que se apoya una acción.

periferia se volviera un lugar mejor" (Vaz, 2008: 184). En la primera edición, hubo 106 premiados, 105 en la segunda, y 125 en la última edición de 2008.

> Entre los agraciados con el Premio están todos aquellos que desarrollaron alguna relación con Cooperifa: poetas con asistencia frecuente a los saraus; otros escritores oriundos de la periferia, como Ferréz, Sacolinha y Alessandro Buzo; raperos como GOG, Mano Brown, Dexter y Rappin' Hood; cantores como Lobão y Leandro Lehart; periódicos como las revistas *Caros Amigos* y *Rap Brasil*; espacios que recibieron a los cooperiféricos[10], como la Casa das Rosas y la Casa de Cultura M´Boi Mirim; ONGs como Ação Educativa, entre otros, divididos en las categorías literatura, eventos, teatro, personalidades importantes, música, mjproyectos, periodismo, fotografía, educación, comunicación y comunidad (Peçanha do Nascimento, 2011: 101).

Se trata, por un lado, de un tipo de reconocimiento individual a cada premiado por la contribución que realiza al sarau, pero también es una estrategia de reconocimiento propia del grupo en cuanto tal, dado que consiste en una valoración simbólica de los distintos papeles que hacen posible el sarau, lo que profundiza, así, el sentimiento de pertenencia. Por último, las fórmulas más repetidas para conformar un sentimiento de pertenencia que valorice y autorice las voces de los saraus son el silencio y el aplauso. El silencio sepulcral y la ovación indistinta después de cada poesía llaman fuertemente la atención a quien se aproxima a los saraus por primera vez, dado que, entre un poema y otro, pocas veces se producen grandes diferencias en la reacción del auditorio. Las palabras efusivas se desprenden siempre luego de cada poema, y la escucha atenta durante la declamación es igual ante todos los casos. Resulta necesario

---

10 La adjetivación del término "Cooperifa" da cuenta, también, de un sentimiento de pertenencia, dado que la idea de "cooperiférico" remite justamente a que es parte de ese colectivo.

teseopress.com

comprender, de todos modos, que esos aplausos y silencios no están impulsados por la noción de "gusto". La idea de "gusto" letrado, individualizado y fuertemente asociado a la sensibilidad personal no es la que está detrás de ellos. Ninguna de estas dos reacciones está impulsada desde la idea de un observador/receptor individual que moviliza su juicio estético. Pensar dichas prácticas desde ese enfoque letradocéntrico llevaría a afirmar una ingenuidad de la mirada periférica en relación con las formas estéticas. Lo que ellas expresan, más bien, es una acción colectiva que refuerza la construcción de una "persona" periférica resignificada desde el orgullo, despojada de la comparación denigrante respecto de los sujetos de tradición letrada.

Entonces, el aplauso, lo mismo que el silencio, se asocia aquí no a un acto individual, sino relacional. En este sentido, puede entenderse la afirmación que se reitera en Cooperifa constantemente entre declamación y declamación, "O silêncio é uma prece" ("El silencio es una plegaria"), ya que, de acuerdo con Marcel Mauss, la plegaria no es simplemente un fenómeno individual, una "efusión del alma" o un "grito de un sentimiento", sino, antes que nada, un fenómeno colectivo (Mauss, 1979: 117) que, como tal, cumple una función en la economía moral de las relaciones sociales. Dicho de otro modo, el silencio y el aplauso funcionan como un lenguaje corporal que actúa en la dinámica colectiva del sarau imprimiendo una idea de "respeto" fuertemente vinculada al reconocimiento de las capacidades de los frecuentadores, "respeto" entendido en el sentido de "amor propio", el "amour de soi" de una persona, que consiste en "la aceptación elegante de la edad, la situación social o la confianza en las capacidades personales" (Sennett, 2003: 100).

En este punto, es importante señalar que, aunque en el sarau el silencio y el aplauso son acciones colectivas no ligadas al gusto personal, esto no quiere decir que no haya conciencia del juicio estético en esos espacios, sino que la forma de manifestarlo no responde a los rituales de los círculos letrados. Alisson da Paz, un poeta y asiduo frecuentador de

los saraus de la periferia, dice que lo que más lo entusiasma como poeta es que las personas reaccionen de modo no esperado frente a su declamación:

> A mí me gusta decir lo siguiente: prefiero un minuto de silencio antes que un minuto de aplausos. Mis poemas los presento para causar silencio, para que causen eco. "A fala" [el habla] es el femenino del "falo" y los dos son un acto de penetración, entonces cuando yo voy a declamar un poema, lo que quiero es penetrar el oído de las personas, imaginarme dentro de ellas, quiero llegar a ellas. Y el silencio me hace sentir que llegué a las personas, cuando yo percibo que quedan algunos segundos de silencio, cuando veo el silencio ganando cuerpo. Después, si hay o no hay aplausos, me da igual. Pero cuando aparece el silencio, decís, "¡La puta! ¡Llegué! ¡Este poema es comunicable!" (entrevista personal, 2010).

Habría, de acuerdo con la afirmación de Alisson da Paz, dos formas de silencio: el silencio durante la declamación impulsado por el respeto colectivo, y el posible silencio posterior a ella, incitado por el juicio estético individual. Tanto en uno como en otro caso, el silencio no remite nunca a la idea de "falta", sino que tiene una función comunicativa poderosa, tanto individual como colectiva. Es así como el silencio en los saraus adquiere un sentido pleno. La distinción de los modos y las funciones del silencio y del aplauso resulta clave para observar que, en los saraus de la periferia, funciona también una idea de "gusto", pero que se expresa con mecanismos corporales diferentes a los de los espacios de tradición letrada.

A modo de síntesis

En este artículo abordé el estudio de los saraus poniendo el foco en un punto del mapa situado en la ciudad de São Paulo. Me centré en el análisis del sarau en su dimensión simbólica, tomando como eje conceptual de referencia la noción

de "persona", y en su dimensión estructural, analizando sus fórmulas rituales a partir de la idea de pertenencia afectiva. La metodología consistió en un cruce del método crítico a partir del análisis de diversos poemas, con un trabajo de campo etnográfico que se desarrolló entre los años 2010 y 2015 en las periferias de la ciudad de São Paulo. Sin ese cruce disciplinar, esta investigación no hubiera sido posible. En este sentido, creo importante cerrar este artículo afirmando que ciertas manifestaciones de la literatura contemporánea requieren, para su mejor comprensión, una perspectiva transdisciplinar que logre dimensionar sus categorías definitorias desde una mirada no letradocéntrica.

Referencias

Bourdieu, P. (1997). *Razones Prácticas*. Barcelona: Anagrama.

Coletivo Cultural Poesia Na Brasa (2009). *Coletivo 8542*. São Paulo: Coletivo Poesia na Brasa.

Coletivo Cultural Sarau de Ademar (2011). *Primeiras prosas*. Coletivo Cultural Sarau de Ademar. São Paulo: Ed. Independente.

Dalcastagnè, R. (2012). *Literatura Brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Horizonte.

Da Matta, R. (2002). *Carnavales, Malandros y Héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons.

Goffman, E. (1970). *El ritual de interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Goffman, E. (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

Goffman, E. (2010). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

Magnani, J. G. (2007). Introdução. Circuitos de Jovens y Conclusão. Fechando o circuito. En Magnani, J. G. y Souza, B. *Jovens da Metrópole. Etnografias de circuito de lazer, encontro e sociabilidade.* São Paulo: Terceiro Nome, pp. 15-22 y 251-266.

Mauss, M. (1979). A prece (1909). En *Antropologia*. São Paulo: Ática, pp. 102-146.

Mauss, M. (2003b). *A persona.* En *Sociologia e antropología*. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 385-389.

Moritz Schawarcz, L. (1999). *As barbas do imperador*: dom Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras.

Peçanha do Nascimento, E. (2011). É tudo nosso! Produção cultural da periferia paulistana. Tese de Doutorado, Programa de Pos-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Pinho, W. (2004). *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Gumercindo Rocha Dorea.

Rama, Á. (1998). *La Ciudad Letrada*. Montevideo: Arca.

Reguillo, R, (2000). El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada. En *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, n.º 29, Antropología de la Comunicación, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 63-79.

Sennett, R. (2003). *El Respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*. Barcelona: Anagrama.

Silva, S. (2000). O preto-e-branco de um escritor brasileiro. Machado de Assis no singular ou no plural? Tesina de finalización de Licenciatura em Ciencias Sociales, Universidad Federal Fluminense, Niteroi.

Sorá, G. (2010). *Brasilianas. José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: EDUSP.

Vaz, S. (2008). *Antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

teseopress.com

El duelo en la *performance* feminista chilena: esbozos de un bestiario contemporáneo[1]

Cynthia Francica

Según los datos del Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género, entre 2010 y 2019 se registraron 412 víctimas de femicidio en Chile. En este contexto urgente, y en consonancia con movimientos regionales y globales como Ni Una Menos y Me Too, diversos grupos feministas chilenos han ganado visibilidad en el espacio público en los últimos años. A partir de 2011, la calle cobra protagonismo creciente como escenario de reclamo y lucha social en Chile a raíz del movimiento estudiantil, en torno al que surgirían innovadores modos de protesta popular en el cruce entre arte, activismo y política.[2] También en este contexto cobran visibilidad pública las movilizaciones, asambleas y tomas estudiantiles feministas en 2018, que a lo largo de Chile involucran a estudiantes secundarias y universitarias en denuncias

1 El presente capítulo forma parte del proyecto ANID/CONICYT FONDECYT n.º 11180229, "Más allá de lo humano: cuerpo femenino y afecto en la literatura y las artes visuales contemporáneas de Chile y Argentina", a cargo de Cynthia Francica. Una versión de la sección referida a Gabriela Rivera fue publicada con anterioridad en la revista *Estudios Avanzados* de la Universidad de Santiago de Chile bajo el título "Feminismo, duelo y animalidad: Comunidades no humanas en Bestiario de Gabriela Rivera" (2018).

2 Una de las más publicitadas acciones performáticas que cristalizaron el malestar social en 2011 fue la protesta pacífica "1.800 horas por la educación", que impulsó a estudiantes y transeúntes a correr 1.800 horas, mediante un sistema de postas, durante 75 días alrededor del Palacio La Moneda. La idea de la maratón, que tuvo lugar desde el 13 de junio hasta el 27 de agosto, surgió de un grupo de estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y se organizó bajo la insistente consigna "Educación gratuita ahora".

de casos de acoso sexual y abuso de poder dentro de las instituciones. Las acciones feministas acompañan e impulsan, a la vez, las manifestaciones y protestas del estallido social del 18 de octubre de 2019. En esa instancia, la *performance* "Un violador en tu camino" del colectivo LasTesis se vuelve un fenómeno global que habrá de replicarse en una multitud de países, contextos y lenguajes.

En el contexto latinoamericano actual de continuidad e, incluso, de profundización tanto de la violencia física y simbólica contra la mujer, como de la prevalencia de parámetros patriarcales y homofóbicos como herramientas de interpretación y gestión de lo social, me interesa detenerme aquí en los modos en que la dimensión del duelo y sus rituales se hace presente en una serie de obras performáticas feministas. Me centraré en el trabajo de las artistas chilenas Gabriela Rivera y Cheril Linett para investigar cómo sus *performances* activan configuraciones afectivas conectadas con el sacrificio y la pérdida, al tiempo que vinculan los destinos del animal y la mujer.[3] En *Bestiario* (2012-2018), Rivera trabaja con restos orgánicos animales para confeccionar máscaras que luego porta en su propio cuerpo, registrando

[3] La indagación de estas artistas en torno a lo animal forma parte de una serie de producciones visuales latinoamericanas contemporáneas que han abordado esta temática. Mientras que en Chile, por ejemplo, Demian Schopf trabaja con animales embalsamados y en descomposición en *La revolución silenciosa* (2001-2002), en Argentina también surgieron una serie de obras de este estilo, como las de Nicola Costantino, que manipula restos animales para producir esculturas vinculadas a los imaginarios del campo y la producción agropecuaria, las de Luis Fernando Benedit, quien explora la figura del gaucho y el animal en el contexto de la pampa, las de Marcelo Pombo, cuya articulación de lo animal, lo vegetal y los lúdicos cruces entre lo animal y lo humano deriva en la exploración de figuras humanoides, las de Fernanda Laguna, que en la línea de Pombo trabaja las formas orgánicas y lo animal desde el registro de lo ingenuo, y las de Leo Chiachio y Daniel Giannone, donde lo animal emerge en el ámbito de lo doméstico para sugerir nuevos abordajes *queer* a la noción de familia. A su vez, la propuesta estética de Gabriela Rivera en torno a la animalidad encuentra correlatos en trabajos como el de la mexicana Teresa Margolles y el colectivo SEMEFO (Servicio Médico Forense) en los años 90, que visibilizan la (bio)política de los restos.

teseopress.com

fotográficamente la *performance*. Los títulos de las fotografías, "Yegua", "Zorra", "Arpía", "Cerda", entre otros, refieren tanto al animal que la máscara presenta, como a una serie de insultos denigrantes proferidos en América Latina contra las mujeres. Por otro lado, el proyecto de *performance* "Yeguada Latinoamericana" de Cheril Linett moviliza la figura de la yegua para proponer corporalidades femeninas disidentes que se orientan hacia lo animal y, desde ese margen, confrontar abiertamente a instituciones como Carabineros, el Estado de Chile, la Iglesia católica y la Iglesia evangélica. A la vez, la serie de *performances Vertiente Fúnebre* de Linett incorpora elementos y rituales mortuorios en referencia a los femicidios y los abusos sexuales a los que se encuentran expuestas las mujeres en el país.

Me interesa sugerir que estas obras ponen en cuestión las distinciones y jerarquías que separan lo humano y lo animal, lo vivo y lo inerte, visibilizando la filiación discursiva y material de los cuerpos femeninos con lo que Judith Butler denomina "vidas que no merecen ser lloradas" (es decir, vidas que abandonar y por tanto susceptibles a la violencia) (Butler, 2009). En el contexto de países latinoamericanos fuertemente patriarcales y con altas tasas de femicidios que, a la vez, consignan la producción y el consumo de carne animal como un elemento fundamental del imaginario y la identidad nacional, la alianza política entre la mujer y el animal resulta particularmente significativa. La identificación del cuerpo vulnerable y vulnerado de la mujer con el del animal, atrapado en cadenas de reproducción, instrumentalización y consumo masivo, vuelve tangible su pertenencia a una esfera marginal común. En esta línea, las teóricas ecofeministas Maria Mies y Ariel Salleh argumentan que el desdén general por las actividades reproductivas, junto con la idealización de la tecnología, el trabajo industrial y el dominio humano sobre la naturaleza, pueden ayudar a explicar el vínculo entre el descuido absoluto y el agotamiento al que han sido sometidos tanto los recursos naturales y animales que sostienen la vida, como el trabajo reproductivo y

doméstico que han llevado a cabo las mujeres a lo largo de la historia moderna (citadas en Federici, 2018).

A la vez, las obras analizadas aquí activan la figura del cadáver como uno de los elementos fundamentales en la tramitación del duelo. Tomando como punto de partida la historia y el lugar central del cadáver en América Latina en cuanto signo y consecuencia de la violencia del Estado, cabe preguntarse qué otras muertes, qué otros duelos se reactivan a través de las imágenes que estas obras presentan. Gabriel Giorgi, siguiendo a Robert Pogue Harrison, reflexiona acerca de la importancia del duelo y los ritos funerarios en cuanto estos representan

> … una forma de pensar la muerte *propiamente* humana, que se distinguiría así de otros modos de morir social y políticamente insignificantes, ya que "el ritual humaniza la muerte separando, justamente, la persona de la no-persona, de la materia corporal e inscribiendo esa *imago* en los lenguajes, los símbolos, los relatos de una comunidad de sobrevivientes" (Giorgi, 2014: 198).

En América Latina, la política de la muerte que, según Foucault, se encuentra latente en los regímenes que se proponen como defensores de la vida no sería otra que una *política del cadáver* cuyo fin consistiría en

> desaparecer el cadáver, borrar sus huellas, destruirlo, confundirlo con una cosa o con un animal […] volver, en fin, imposible esa ceremonia por la cual […] se crea la imagen del muerto a partir de la separación ritual del cadáver (Giorgi, 2014: 199).

Privado así de su lazo e inscripción dentro de la comunidad, el cadáver entra al ciclo socialmente insignificante de la naturaleza. En otras palabras, la distinción entre *persona* y *no-persona*, nos recuerda Giorgi, se imbrica de manera indisoluble a la política del duelo:

> "persona" no refiere solamente a las vidas a proteger, sino también –y quizá sobre todo– a las vidas a recordar, a narrar, a memorializar; *la no-persona,* la vida no personal, en cambio, es aquella cuya muerte es insignificante para una comunidad, y que no cuenta para la memoria compartida: allí donde el cadáver entra en intersección con, por un lado, el mundo de los animales (en contigüidad con lo animal, lo orgánico, lo "meramente" biológico) y, por otro, con el dominio de lo inorgánico, el cuerpo cosa, el cuerpo vuelto objeto y fósil (Giorgi, 2014: 200-201).

En este contexto, propongo que las obras de Rivera y Linett reponen a partir de los códigos del rito un espacio del duelo y para el duelo –un duelo que atraviesa e interroga lo animal y lo humano, un duelo en cuanto práctica estética, espiritual y común–. Desmantelando la jerarquía humano-animal bajo una política de legibilidad común, las *performances* ofrecen al cuerpo femenino aquello de lo que carece, es decir, un espacio afectivo de duelo y reconocimiento frente a las violencias físicas y discursivas a las que se encuentra constantemente sometido.

En la primera sección de este ensayo, me enfocaré en el análisis de la obra *Bestiario* de Gabriela Rivera, registrada en una serie fotográfica homónima, partiendo de una reflexión en torno al despliegue de la abyección, la figura de la máscara, los restos orgánicos y la resignificación del insulto. En la segunda sección, me centraré en un conjunto de obras de la artista Cheril Linett. Analizaré, por un lado, los modos en que el cruce entre la corporalidad femenina y la figura de la yegua en su proyecto "Yeguada Latinoamericana" remite tanto a la violencia contra las mujeres y la instrumentalización animal, como al mestizaje racial y étnico y a la historia del colonialismo en la región. A la vez, discutiré cómo ciertos rituales claves en torno al luto y al duelo colectivo que se hacen presentes en la obra de Rivera se actualizan en el trabajo performático de Cheril Linett.

teseopress.com

Bestiario de Gabriela Rivera: abyección, máscaras y metáforas

La producción de Rivera se asienta sobre dos tensiones creativas y conceptuales centrales: las problemáticas de la animalidad y el feminismo.[4] Estas dos tensiones emergen de manera acabada en la serie fotográfica *Bestiario* (2012-2018), que registra una *performance* de la artista.[5] Allí, el cuerpo femenino se vuelve cadavérico y animal, materia muerta y de consumo. La artista se autorrepresenta encarnando distintos animales a través de la creación de máscaras que emulan sus características físicas superficiales mediante el uso de piel, órganos y vísceras de estos últimos. Rivera construye estas máscaras cosiendo trozos y partes de cuerpos animales, deconstruyendo mediante ese gesto la tradición de la costura como oficio femenino, decorativo y funcional para producir objetos radicalmente feos, antiestéticos y repulsivos. Rivera juega a probarse, así, la piel de una yegua, víbora, arpía, cerda, perra, mosca muerta, pájara o zorra, habitando desde su propia singularidad la

4 A través de su carrera artística, Gabriela Rivera ha trabajado con animales, materia muerta, cuerpos de personas en situación de calle y cuerpos de mujeres. La artista se autodefine, en este sentido, como feminista, y sus obras pueden enmarcarse en esta misma tradición. A la vez, como parte de su presentación como artista, Rivera reafirma su compromiso con la lucha por los derechos animales mediante la explicitación de su vegetarianismo (bit.ly/3dGHH2v).

5 En cuanto a la historia de exhibición de esta obra, la exposición más completa se produjo en la Sala Joaquín Edwards Bello del Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago de Chile, en 2015, bajo el formato de una muestra individual que incluyó fotografía, instalación y *video-performance*. Las exhibiciones posteriores se basaron exclusivamente en el formato fotográfico y tuvieron lugar en el contexto del festival de fotografía "Paraty em foco" (PEF, Brasil, 2015), "Interjecciones Sur – Geografías de las violencias" en el museo Gregorio Álvarez (Neuquén, Argentina, 2017), y "Domo", exposición colectiva de mujeres artistas en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia (MAC Valdivia, 2017). Entre las exposiciones más recientes, se encuentran la que tuvieron lugar en Sala El Moliné, Festival BFOTO en Barbastro, España (2019), y en Sala de Exposiciones La Lonja, Festival Photoalicante en Alicante, España (2020).

teseopress.com

colección de seres que conforman este particular bestiario. En esas configuraciones visuales, la piel aparece de manera insistente como instancia de inscripción cultural y como productora de nuevas materialidades y significados. A la vez, la obra incorpora elementos lingüísticos: las fotografías se titulan con nombres de animales que hacen eco de los insultos peyorativos que suelen utilizarse para catalogar a la mujer en las sociedades latinoamericanas.

Imagen 1. "Encuentro de zorra y arpía", *Bestiario*, Gabriela Rivera, 2015

Imagen 2. "Yegua", *Bestiario*, Gabriela Rivera, 2018

Imagen 3. "Arpía", *Bestiario*, Gabriela Rivera, 2015

En primer lugar, la imbricación de lo femenino y lo animal en esta obra retoma, con el objetivo de desestructurarla, la lógica de la colección, el archivo y la clasificación. Los bestiarios o compendios de bestias, muy populares durante la época medieval, consistían en volúmenes ilustrados que describían animales, plantas y otros organismos. La historia natural de cada espécimen solía acompañarse de una lección moral que resaltaba el lugar de ese ser en la creación divina y contenía, por tanto, referencias y trazos del lenguaje simbólico de los animales en el arte y la literatura cristianos. En este sentido, en *Bestiario* de Rivera, la función de la mujer en la creación se asimila a la de la bestia, al tiempo que se

la homologa a la del cadáver. Reflexionando acerca de esta particular intersección, la artista cuenta que le interesa preservar y sacralizar las corporalidades destinadas al desecho. Jugando a habitar otras pieles, Rivera presenta su propio cuerpo como parte de la ofrenda sacrificial a la que el cadáver animal remite. Habitando el desecho y lo abyecto, la putrefacción de la muerte, contiene la respiración y lucha con el sentimiento de abyección que experimenta al entrar en contacto con las máscaras que construye a partir de restos animales (Rivera, entrevista personal, 2016). Su lucha resulta productiva: mediante su gesto antiestético, la obra desdibuja los bordes del cuerpo femenino y el animal, de la materia viva y el cadáver.

En este sentido, la búsqueda visual y discursiva de Rivera puede leerse como parte de una exploración de las potencialidades del cuerpo femenino, un cuerpo que en *Bestiario* se define justamente a partir de su capacidad de afectar y ser afectado y de su compleja interrelación con otros seres y restos marginales y abyectos. En esta línea, la pieza explora el acercamiento afectivo de la artista y, por tanto, del espectador tanto a lo abyecto como a lo que abyecta nuestra identidad, nuestro yo. El recurso a la materialidad cadavérica resulta particularmente efectivo a la hora de desestructurar el espacio de autoidentificación personal que se construye a partir del propio cuerpo. Dice Julia Kristeva:

> Tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Los desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere-cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y, por tanto, me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo quien expulsa, "yo" es expulsado. El límite se ha vuelto un objeto. ¿Cómo puedo ser sin límite? (Kristeva, 1980).

Acudiendo al cadáver animal como materia estética, Rivera deconstruye su propio cuerpo e identidad, vaciándolos de significado y legibilidad. [6] De esta forma, la artista pone en cuestión las distinciones y jerarquías que separan lo humano y lo animal, lo vivo y lo inerte, visibilizando la filiación discursiva y material de su cuerpo femenino con una serie de configuraciones afectivas conectadas con la repulsión y el duelo. Frente a la masividad de la desaparición y el exterminio de cuerpos marginales como los de los animales y las mujeres, *Bestiario* ensaya ritos de acercamiento e intimidad para con el cadáver, de sacrificio y sacralización estética en relación con los restos propios y ajenos. En este sentido, la elección del formato fotográfico resulta central en la obra: recuperando la noción del resto, la indexicalidad fotográfica evoca justamente lo que queda de la materialidad de un cuerpo y un pasado común. Como afirma Paola Cortés Rocca, "de algún modo, toda foto es una foto de fantasmas: nos muestra la apariencia visible de alguien que no está, visualiza un cuerpo sin otra carnalidad que ésta, hecha de sombras y colores sobre un papel" (Cortés Rocca, 2016: 133-134).

Para describir su *performance*, la artista recurre, en este sentido, al lenguaje del rito: esta obra se constituye, según Rivera, a través de un ritual que otorga sentido a aquello que no lo tiene, rescatándolo de la basura para darle una función, un estatus espiritual y estético que visibiliza y reafirma una existencia negada (Rivera, entrevista personal, 2016). Así, como en la serie de prácticas literarias contemporáneas latinoamericanas en las que, según Giorgi, "la materialidad del cadáver se vuelve el terreno de decisiones y gestiones biopolíticas" en cuanto dicha materialidad "interpela, interrumpe, disloca un régimen de sensibilidad

6 Como plantea Kristeva, "no es […] la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve [el cadáver] abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas" (Kristeva, 2006: 11).

teseopress.com

que es, evidentemente, un ordenamiento político de cuerpos" (Giorgi, 2014: 203), *Bestiario* desordena el régimen de legibilidad de los restos corporales. El hecho de que la materialidad y el resto cadavérico animal se deposite en forma de máscara sobre la piel de Rivera resulta particularmente significativo: la piel emerge en la obra como espacio de contacto y conexión, superficie fronteriza del yo que define a la vez que reconfigura, mediante el encuentro, los bordes mismos del sujeto. La piel, una superficie con y de la memoria y el tiempo, se torna espacio de registro de muertes, violencias y duelos comunes. De esta forma, desdibujando las fronteras del yo, la pieza asigna funciones y significados a los desechos denostados, al tiempo que da paso a nuevas corporalidades híbridas que oscilan entre lo animal y lo humano, la vida y la muerte, para generar otras materialidades y sentidos. Rivera produce así un espacio del duelo y para él, un duelo que atraviesa e interroga lo animal y lo humano, un duelo en cuanto práctica estética, espiritual y común.

Esa dimensión del duelo se manifiesta en la obra mediante la resignificación ritual de restos cadavéricos, la cual se lleva a cabo a través de la construcción y el uso performático de máscaras por parte de la artista. Roberto Espósito reflexiona acerca de la tradición de la máscara fúnebre, que, como copia fiel del rostro del fallecido, materializa la distinción entre la materialidad del cuerpo (el cadáver) y la "dimensión espiritual o su cualidad moral". En este sentido, la máscara resulta central en la genealogía de la noción misma de "persona" en cuanto esta última se define en relación con "aquello que en el hombre es distinto de su cuerpo y está más allá de éste" (citado en Giorgi, 2014: 200). *Bestiario* desajusta, sin embargo, el ordenamiento simbólico del rito de la máscara fúnebre. Bajo el peso de la máscara construida a partir de restos orgánicos, el cuerpo femenino de la artista se animaliza y así traspasa, por un momento, las fronteras de lo humano. Más que en cuanto reafirmación de su cualidad de persona frente a la opacidad de la muerte, la máscara

opera aquí para poner en cuestión el espacio social de la mujer como sujeto de derecho, memoria, duelo y conmemoración. En este sentido, la obra propone una continuidad orgánica y, mediante los títulos de las fotografías, discursiva, entre la materialidad abyecta de lo animal y lo femenino. Inaugurando una versión alternativa de duelo y memoria, la artista escenifica desde el campo estético un rito funerario que consiste menos en diferenciarse que en devenir animal. Desmantelando la jerarquía humano-animal bajo una política de legibilidad común, *Bestiario* ofrece tanto al cadáver animal como al cuerpo femenino aquello de lo que carecen, es decir, un espacio afectivo de duelo y reconocimiento frente a las violencias físicas y discursivas a las que son constantemente sometidos. Enunciándolos desde la especificidad del campo de las artes visuales, la obra devuelve estos cuerpos y materialidades abyectos a un público o una comunidad a los que interpela tanto desde el particular lenguaje desplegado, como desde la intensa respuesta sensorial y afectiva que suscita.

Es en parte mediante su particular y multifacético despliegue de lo abyecto que *Bestiario* realiza ese trabajo. Como mencioné anteriormente, la obra se asienta en una fuerte repulsión sensorial: la abyección constituye una de las principales configuraciones afectivas desde las cuales la pieza nos interpela. El elemento lingüístico de esta pieza, que literaliza una serie de apelativos ofensivos referidos a la mujer por medio de la imagen visual en conjunción con los títulos de las fotografías ("Yegua", "Zorra", "Perra", "Cerda", "Arpía", etc.), resulta fundamental en cuanto reafirma su calidad abyecta. La literalización de estas metáforas peyorativas hace desplomar su sentido al tiempo que las vuelve sensibles, abyección pura. Así, las metáforas que estructuran la pieza se desplazan, en un sentido, fuera del campo de la significación o, en palabras de Kristeva, existen como "un algo que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta" (Kristeva, 2006: 8-9). Ese algo no reconocible se produce visualmente

en *Bestiario* mediante la materia misma, los restos cadavéricos posicionados más allá del ámbito de la representación.[7] Así, la obra produce visualmente materialidades abyectas que constituyen una amenaza hacia el yo y parecen "venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable", materialidades que están allí, muy cerca, pero resultan inasimilables (Kristeva, 2006: 7).

Sin embargo, *Bestiario* despliega lo abyecto menos desde la distancia cautelosa en la que lo consigna Kristeva que desde la dimensión íntima de lo performático, investigando su productividad en términos de una potencial política feminista/animal. Mediante la literalización de metáforas que califican los atributos físicos y psicológicos femeninos con relación al mundo animal, *Bestiario* visibiliza al tiempo que resemantiza y resignifica el insulto, una elocución cuyo propósito es vulnerar y herir al otro. En esta línea, a lo largo de su historia, las comunidades marginales en términos de género y sexualidad han sabido contrarrestar su estigmatización paradójicamente incorporando y productivizando el agravio.[8] En la pieza de Rivera, la literalización y corporalización del insulto se torna, por momentos, excesiva, adoptando un tono irreverentemente irónico e, incluso, satírico. La obscenidad asociada a la prohibición de la exposición sexualizada del cuerpo femenino en cuanto objeto de placer sensible se extrema al desplegar aquello a lo que

---

7 Según Kristeva, "una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no significan la muerte. Ante la muerte significada –por ejemplo un encefalograma plano– yo podría comprender, reaccionar o aceptar. No, así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir" (Kristeva, 2006: 10).

8 Una instancia paradigmática de estos modos de apropiación del agravio es el caso de la adopción y resignificación del término "*queer*", originalmente un insulto, para designar la disidencia sexual. La teorización que, en *La historia de la sexualidad* (1990), Michel Foucault realiza acerca del poder, al que entiende como reversible, inestable y susceptible de ser movilizado por grupos dominados para su propio beneficio, contribuye a explicar este tipo de procesos.

teseopress.com

el ojo humano normalmente no accede ni debe acceder: la interioridad del cuerpo, los pliegues de sus órganos y vísceras. Mediante este gesto antiestético, *Bestiario* desexualiza la tradicional mirada del espectador sobre el cuerpo femenino desplegado como objeto de deseo en la historia del arte, tornando el placer visual en repulsión. En este sentido, y atendiendo a la definición de "afecto" como "el pasaje (y la duración del pasaje) de fuerzas e intensidades" de cuerpo a cuerpo (humano, no humano, partes de cuerpo y otros) (Gregg *et al*., 2010: 1), la obra articula una serie de relaciones materiales y emocionales no solamente entre el cuerpo femenino y el animal, sino también entre estos últimos y el espectador. Literalizando el insulto, la pieza neutraliza la metáfora que le da tracción para volverla piel y superficie, para transmutarla en una nueva materialidad potencial. La visualización y encarnación de la palabra transforman a la vez la afectividad asociada a esta última: el dolor y la vulnerabilidad mutan hacia el espacio de la espectacularidad del *shock*, la repulsión y el impacto. La palabra se vuelve imagen, se vuelve cuerpo, y la violencia que da vida a las elocuciones lingüísticas del insulto se torna obscenamente visible al tiempo que se redirige hacia el espectador.

A la vez, encarnando y habitando esa semántica abyecta mediante la cual la cultura posiciona y califica a la mujer, en *Bestiario* la artista despliega el insulto para transformarlo en un espacio habilitador de filiaciones sensoriales, afectivas y conceptuales que reúnen especies y materialidades aparentemente disímiles. En otras palabras, la ligazón del insulto con la materialidad decadente de la muerte visibiliza la íntima conexión entre las prácticas discursivas de violencia contra la mujer y lo animal y su exterminio físico. En este sentido, tanto el cuerpo animal como el femenino se revelan sujetos a un régimen diferencial sacrificial cuyo propósito es satisfacer necesidades corporales ostensiblemente marcadas como ritos definitorios y fundacionales de la sociabilidad masculina en las sociedades latinoamericanas: el consumo de carne animal y el disfrute, poder y dominio sobre

teseopress.com

el cuerpo de la mujer. Visibilizando el rol fundacional de la violencia en la construcción y reafirmación de identidades masculinas, la mujer y el animal emergen como materia socialmente degradada y sacrificable.

Resistiéndose a dicha jerarquización, la pieza va, sin embargo, más allá de la reapropiación del insulto contra la mujer, utilizando este último como plataforma para postular una identidad múltiple y compleja. Lo que vibra en el interior del cuerpo animal, sus vísceras, órganos vitales y pliegues invisibles, lo que se consume y lo que sostiene la vida se revela sobre la superficie de la piel de la artista, visibilizando la materia informe y común de lo vivo. La obra postula, así, otros cuerpos e identidades posibles, inclasificables, monstruosos e híbridos, que toman forma a partir de los restos de la cultura para conformar un bestiario alternativo, un compendio otro que rasga el entendimiento jerárquico del mundo y, desmarcándose de la posicionalidad compulsiva en términos de género y especie, horada la individualidad subjetiva para sugerir la emergencia de comunidades potenciales. Mediante la recuperación de superficies corporales sensuales, táctiles y afectivamente cargadas que remiten a lo abyecto, *Bestiario* negocia articulaciones hegemónicas acerca del género e historias comunes de violencia contra lo viviente. En una coyuntura latinoamericana marcada por la urgente búsqueda de nuevos modos y prácticas de lo común, la obra de Rivera propone un espacio de potencialidad y transmutación, de exploración de los espesores y matices de lo vivo.

Cheril Linett y su "Yeguada Latinoamericana"

La reapropiación y resignificación del insulto en torno al cuerpo femenino y lo animal activada en *Bestiario* se replica en las acciones callejeras del proyecto feminista chileno

"Yeguada Latinoamericana", creado y dirigido por Cheril Linett. El proyecto surgió en 2017 y desde ese entonces se han ido sumando distintas *performers* a la serie de acciones propuestas por Linett. El vínculo de esta última con algunas de las *performers* se remonta a sus estudios en la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, lo que contribuye a explicar la presencia de códigos escénicos comunes de trabajo que les permiten sostener sus confrontacionales acciones performáticas. Las intervenciones de "Yeguada Latinoamericana" en el espacio público interpelan fuertemente a la Justicia, a la Iglesia y a Carabineros, y han contribuido a la visibilización de los femicidios, el abuso sexual y la lucha por el aborto libre, seguro y gratuito en Chile. Como parte de un potente ejercicio de reapropiación y resignificación del insulto machista, las *performers* adoptan el denominativo "yegua" en un gesto que las posiciona en la línea de la apuesta simbólica y política del colectivo Las Yeguas del Apocalipsis de Pedro Lemebel y Francisco Casas. El reposicionamiento y empoderamiento del grupo a través del insulto –un insulto que refiere a la sexualidad femenina– se explicita en el manifiesto que sustenta el proyecto, el cual asume simultáneamente una postura antiespecista:

> Como yeguas rechazamos la posición subalterna en la que los humanos han situado a les animales no humanes, así como la estructura patriarcal ha sitiado y situado a la mujer […]. Cuando nos rebelamos o decidimos subvertir nuestras prácticas se nos persigue y busca castigar, denigrar con insultos especistas de animales no humanos feminizados, intentando hacer también de nuestras libertades estigmas y patologías. *Si aquel es el costo de la transgresión a la norma, declaramos que somos las yeguas, las perras, las zorras, las cerdas, las vacas*, y todas aquellas sometidas por el antropocentrismo patriarcal, colonizador y neoliberal, que explota e invisibiliza todo cuerpo no hegemónico, lo controla y somete en nombre de la "humanidad" y el progreso (Linett *et al*., 2018, mi énfasis).

teseopress.com

Espejando la acción de Gabriela Rivera en *Bestiario,* las artistas se transforman, a través del uso de una prótesis que emula una cola de caballo, en "animalas no humanas, no mujeres", y recogen "lo primitivo, lo mitológico, lo fundante, para aparecer visibles, sujetas públicas, esparciendo el flujo indecoroso por las calles del ombligo de Santiago, bestias lúbricas, marchando, pisoteando decididas el cemento que dirige a los cuerpos productivos" (Linett *et al*., 2018).

"Yeguada Latinoamericana" enmarca, de hecho, sus acciones en el tejido urbano: sus *performances* implican en su mayor parte traslados a lo largo de puntos emblemáticos de la ciudad y sus espacios aledaños. Los trabajos de Linett, en la línea de una asentada tradición latinoamericana de *performance* disidente, activan la vía pública en cuanto espacio de intervención desde donde tejer comunidades inesperadas y efímeras, comunidades capaces de expandirse a nivel global. El espacio público ha sido históricamente un terreno vedado, conflictivo, violento y excluyente para con las mujeres y, por tanto, un escenario de disputa. La calle se vuelve, así, un espacio fértil desde el cual los movimientos feministas, nutriéndose de un largo linaje de lucha y resistencia femenina, interpelan a los poderes y las instituciones hegemónicas. En julio de 2017, en el contexto de la marcha "por el orgullo de ser tú mismo" de la comunidad LGBTIQ+, cinco *performers* con vestidos verde olivo, color del uniforme oficial de Carabineros de Chile, se instalaron frente a un grupo de oficiales.[9] Mirándolos fijamente a los ojos, se levantaron los vestidos y mostraron sus cuerpos portadores de colas de yegua. Es importante resaltar la importancia del gesto de sostener el contacto visual confrontacional con los carabineros en el contexto de la *performance*, un gesto que tensiona el lugar tradicional de la mujer en la historia del arte y la cultura en cuanto objeto de la mirada masculina y, como señala John Berger (2008), de su propia mirada. Las *performers* son aquí las que observan desde una corporalidad

9 Ver registros visuales de la obra en el siguiente link: https://bit.ly/3TLlhg0.

teseopress.com

disidente, de manera que generan una instancia de extrañamiento que remite tanto al lugar de la mujer como sujeto de la mirada como al del animal. El animal que, como plantea Jacques Derrida (2006), se revela capaz de incomodar al humano al observarlo, privándolo así de la certeza de su dominio.

La visibilización del culo en cuanto símbolo de placer disidente y de resistencia frente a la normativización sexual y de género cobra fuerza al entrar en tensión con la estética militar del uniforme y la marcha que el proyecto de Linett actualiza. A la vez, la prótesis de cola de yegua que portan las *performers* remite a un estadio evolutivo anterior del desarrollo de la historia de nuestros cuerpos en cuanto animales humanos, sugiriendo la posibilidad de un devenir (biológico) diferente y, por tanto, de otros modos posibles de inscripción corporal del género y la sexualidad. En palabras de Cheril Linett, las artistas pierden la forma humana y generan una corporalidad diferente para propiciar un levantamiento a partir de la figura de la yegua (Linett en Ra, 2017). Si el caballo es un símbolo clásico de virilidad, fuerza y poder, asociado a menudo en la estatuaria y en obras visuales fundacionales a los héroes nacionales latinoamericanos, la figura de la yegua opera como su revés, plagada de connotaciones negativas debido a su ligazón simbólica a lo femenino. Trazando un recorrido que se remonta a las raíces del colonialismo en las Américas, en su manifiesto "Yeguada Latinoamericana" refiere a la introducción de animales no originarios en estos territorios y a su posterior instrumentalización para la producción y como tecnología militar. En particular, nos retrotrae al segundo viaje de Colón y la importación de una yeguada de hembras con propósitos de carga y reproducción, vinculando los destinos de los animales no humanos y los de las mujeres a partir de un cruce entre la figura de la yegua y "nuestras propias cuerpas fragmentadas, cosificadas, etiquetadas para el consumo". Profundizando el paralelismo entre las construcciones discursivas fundantes en torno a lo animal y a lo

humano, el manifiesto afirma: "Nuestros órganos son nombrados por la tecnología política del cuerpo como 'órganos reproductores', mutilando el deseo, el sexo, invisibilizando y negando la utilización de éstos para el placer, castigando la transgresión". De manera irreverente, los caballos se tornan aquí yeguas guerreras y disidentes que declaran abortar "la patria como fundamento, así como la identidad chilena, para gritar que somos latinoamericanas, yeguas y mestizas, mutantes". De este modo, "Yeguada Latinoamericana" define su intervención como un cuestionamiento radical de los modelos imperantes e identidades de género, sexualidad, raza y pertenencia nacional en América Latina. La preocupación por el mestizaje, la desigualdad racial y étnica en Chile y el derecho del pueblo mapuche al territorio se relaciona a la vez con las acciones contestatarias del grupo para con la Iglesia católica, entendida como un "actor protagónico en el proceso de sometimiento de los pueblos originarios" (Linett *et al*., 2018).

En el contexto del estallido social del 18 de octubre de 2019, "Yeguada Latinoamericana" tomó las calles de Santiago de Chile a través de una serie de intervenciones tituladas *Estado de Rebeldía* como respuesta al estado de emergencia y toque de queda impuestos por el gobierno. Unos días más tarde, el 31 de octubre, tuvo lugar la acción "Orden y patria" de Cheril Linett.[10] Las artistas se dirigieron inicialmente a la Pérgola de las Flores a recoger las coronas que habían encargado, para luego instalarse frente al Monumento a los Mártires de Carabineros junto a la iglesia San Francisco de Borja. Las coronas, que deletreaban la palabra "violadores", eran sostenidas por las *performers*, quienes, con el torso descubierto, de rodillas y con los calzones abajo, conformaban una colectividad sin rostro. La acción denunciaba, así, las violaciones a los derechos humanos y las agresiones sexuales que tuvieron lugar durante el estado de excepción declarado en Chile a raíz de la revuelta del 18 de octubre.

10 Ver registros visuales de la obra en el siguiente link: https://bit.ly/3SwKV7h.

teseopress.com

Como en el caso de la obra performática de Gabriela Rivera, en las intervenciones de Linett, el trabajo con el cuerpo femenino va de la mano de la emergencia de lo abyecto. La figura de los "calzones abajo" es un motivo recurrente en su obra. Según la artista, el despliegue de este recurso, una prenda íntima femenina "en directo contacto con la vagina y flujos vaginales que no suele quedar a la vista", puede leerse desde distintas perspectivas. Una de las lecturas de la figura de los calzones abajo, relevante en el contexto del abordaje que propongo aquí y sugerida por la madre de Carla Cortés, quien realizó el registro audiovisual de las obras en 2017 y 2018, es la sensación de contemplar los calzones "a media asta" (Linett, comunicación personal, 2020). La vinculación de esta imagen tanto con el duelo como con cuestionados imaginarios y símbolos de nación se alinea con el impulso que da forma al cuerpo de obras de Linett. A la vez, la abyección asociada a esta prenda íntima femenina se replica en el manifiesto de "Yeguada Latinoamericana", cuyas *performers* se proponen, cual "bestias lúbricas"[11], "aparecer visibles, sujetas públicas, esparciendo el flujo indecoroso por las calles del ombligo de Santiago". En "Orden y patria", obra que pertenece a una serie de trabajos de Linett titulada *Vertiente Fúnebre*, la figura del calzón resulta un elemento clave en el despliegue de la corporalidad femenina, una corporalidad codificada como repulsiva y erigida simultáneamente como objeto de deseo, violencia y dominación en el imaginario social. Espejando el gesto de Gabriela Rivera, justamente a través de habitar y encarnar los símbolos, los afectos y las materialidades abyectas de lo femenino, los trabajos de Linett interrumpen y subvierten sus sentidos.

El gesto de las *performers* de caminar por la calle con los calzones bajos, de hecho, suele generar molestia y rechazo

11 Linett señala que fue justamente desde este concepto clave, acuñado por ella, desde el que comenzó a desarrollar la propuesta corporal que derivaría en la creación de "Yeguada Latinoamericana" (comunicación personal, 2020).

teseopress.com

en los transeúntes que ofician de público improvisado de las obras de Linett. Como se observa en los registros de las acciones, las artistas son a menudo increpadas de forma agresiva con comentarios de ímpetu disciplinario del tipo "Súbete los calzones o te van a violar" o "Se te cayó el colaless" (Linett, en Ra, 2017). Simultáneamente objeto de insultos, piropos y chiflidos que develan la tradicional mirada objetivizante a la que se encuentran sometidos los cuerpos femeninos, a través de las *performances* Linett visibiliza tanto el preocupante lugar que la mujer ocupa, aún hoy, en lo social, como la brutalidad de la violencia disciplinaria y patriarcal desplegada sobre el cuerpo femenino. Así, podemos pensar que los insultos y el oprobio de los transeúntes, lejos de tratarse de un aspecto meramente anecdótico, forman parte de estas obras en cuanto justifican y reafirman el impulso de las *performers* de devenir yeguada.

La violencia social contra la mujer, evidenciada por los insultos y las agresiones que las *performers* experimentan durante sus intervenciones, impulsa una serie de rituales en torno a la muerte y el duelo a través de la obra de Cheril Linett. La figura del duelo se materializa en la *performance* "Orden y patria" a partir de múltiples aristas. La denuncia abierta al rol represivo de las fuerzas de seguridad chilenas durante el estallido social se manifiesta mediante la centralidad de la palabra "violadores" en la acción. A la vez, la utilización de coronas fúnebres, otro motivo recurrente en las obras de Linett, resulta fundamental. Parapetadas frente al Monumento a los Mártires de Carabineros junto a la iglesia San Francisco de Borja, las *performers* denuncian explícitamente las violaciones a los derechos humanos y las agresiones sexuales que tuvieron lugar durante el estado de excepción en Chile.

En el contexto del estallido social chileno, las alarmantes muertes de civiles a manos de las fuerzas de seguridad, así como las agresiones físicas y sexuales a las que se vieron sometido/as lo/as manifestantes, fueron sepultadas bajo un aluvión de noticias y desinformación, y, excepto en

contadas ocasiones, los rostros y las historias detrás de esas muertes y agresiones permanecieron invisibilizados. En esa coyuntura, esta obra pone en escena un modo del duelo que se amplía y se expande para, desde el ámbito privado e individual, posicionarse como público y compartido. El recurso de las coronas fúnebres, el despliegue de los cuerpos femeninos desnudos y el anonimato al que remite el hecho de que las artistas se cubran el rostro cobran particular relevancia en el contexto del estallido social. La pérdida de vidas humanas y las agresiones físicas y sexuales, graves problemas que se naturalizan en el contexto del estado de excepción constitucional impuesto por el gobierno, se tornan aquí obscenamente visibles, obcecadamente presentes. Porque, para estos cuerpos femeninos y disidentes, la muerte reviste una inminencia y una inmediatez particular que la obra releva. A través de la vulnerabilidad y exposición de los cuerpos de las *performers*, la acción evoca la figura del cadáver en cuanto cuerpo violentado que permanece al margen de la validación social, los ritos fúnebres y la memoria comunitaria. Si en América Latina la política de la muerte se manifiesta como una "política del cadáver" abocada a la desaparición del cadáver y al borramiento de sus huellas al punto de confundirlo con una cosa o un animal (Giorgi, 2014), en las obras de Linett y Rivera, justamente a partir de la radicalización de esa contigüidad del cuerpo femenino con lo viviente, se establece un modo disidente y expansivo del duelo.

En particular, la evocación del cadáver y el recurso de la corona fúnebre en el trabajo de Linett se remontan, según la artista, a su indagación en la temática de los femicidios en Chile a través de la puesta en acción de ritos mortuorios. En 2016 y en el contexto del encuentro de *performance* "La Real Periférica", Linett invitó a dos amigas, Mariella Silva y Cindy Maturana, a sumarse a la acción "Procesión Melinka", que consistió en una procesión al excentro de tortura Melinka en Puchuncaví, Valparaíso, y que daría inicio a su serie *Vertiente Fúnebre*. Esta región de Chile es denominada,

en consonancia con el reclamo que orienta la *performance*, "zona de sacrificio" debido a los altos niveles de contaminación ambiental que han causado, y continúan causando, graves efectos en la salud de sus habitantes. En esa ocasión, las tres *performers* caminaron por las calles con los calzones colgando de los tobillos y los cordones de sus zapatos desatados. Sosteniendo coronas fúnebres y palas, avanzaron hasta llegar a destino. Una vez allí, en un gesto que remitía a las intervenciones de Ana Mendieta en el paisaje natural, removieron la tierra y se acostaron sobre ella, levantándose los vestidos de modo que sus cuerpos quedasen desnudos, y los rostros cubiertos, con las coronas a sus pies. Si en las acciones confrontacionales de "Yeguada Latinoamericana" sostener la mirada del/la otro/a resulta crítico, aquí se trataría más bien de encarnar y poner en escena cuerpos femeninos violentados cuyo anonimato potencialmente abre paso a la configuración de una comunidad vulnerada y a la tramitación de un duelo colectivo.

Esta acción derivó en "25 de noviembre", otra *performance* de la serie *Vertiente Fúnebre* de Linett que partió de la Pérgola de las Flores y culminó en el Palacio de la Moneda de Santiago. El 25 de noviembre de 2016, en el contexto del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres, un grupo de mujeres llegó con flores fúnebres en forma de cruz y la ropa interior expuesta a instalarse en el frontis del Palacio de la Moneda.[12] Las cinco *performers* saltaron las vallas que resguardan el acceso a este espacio y se acostaron una junto a otra, con las coronas sobre sus cuerpos. Dos carabineros intentaron levantarlas a la fuerza, sin éxito: sus cuerpos pesaban como cadáveres. Más y más carabineros se acercaron, algunos visiblemente desconcertados, para rodear a las *performers*. Uno de ellos filmaba el suceso, probablemente como resguardo legal, de modo que la acción a estas alturas se asemejaba a una escena del crimen. Finalmente, llegaron carabineras mujeres, que

12 La acción puede ser visionada en el siguiente enlace: bit.ly/3QKdhuq.

teseopress.com

arrastraron una a una a las *performers* a la calle, donde las esperaba un furgón de imputados que las llevaría detenidas. El eficiente despliegue del operativo de seguridad en torno al grupo contrasta con la lentitud e ineficacia de los mecanismos policiales y legales disponibles para hacer frente a la violencia de género. A la vez, la respuesta policial se aplicó a intentar borrar rápidamente las huellas de lo que esta acción volvía visible mediante la elección del espacio gubernamental en que se llevaba a cabo: la responsabilidad del Estado en la perpetuación de la desigualdad de género.[13]

Finalmente, es importante señalar que, a lo largo del trabajo de esta artista, el motivo recurrente de las coronas fúnebres remite de manera directa a los ritos mortuorios, sus olores y texturas. Si Rivera experimenta rechazo y abyección hacia sus máscaras confeccionadas con restos animales, en el caso de Linett, esas sensaciones emergen a partir del trabajo con la corona fúnebre. Según la artista,

> la primera vez que usamos las coronas tuve que enfrentar el rechazo que les tenía por su aroma, me recordaban los momentos en que he estado en un velorio o en relación con la muerte. Entonces fue necesario todo un trabajo personal con la corona, tuve que olerla, tocarla, establecer una nueva manera de relacionarme con ella (Linett, en Díaz, 2017).

El trabajo corporal y afectivo de Linett para con la corona fúnebre implica, de este modo, un encuentro sensorial y una intimidad con la abyección que genera la muerte,

---

13 Las obras posteriores de Linett continúan, hasta la actualidad, trabajando en torno a los rituales fúnebres a partir de la problemática de los femicidios. Mientras que en la acción "Velatorio público", realizada el 16 de octubre de 2017 en Recoleta, se llevó a cabo el velatorio de dos *performers* para culminar con un abrazo y un llanto comunitario, su obra en memoria de la víctima de femicidio Yini Sandoval el 17 de octubre de 2018 se orientó a la memorialización de un caso de violencia de género paradigmático en Chile. Finalmente, el 8 de marzo de 2020, Linett realizó la *performance* "Memorial" con el objeto de visibilizar los femicidios y transfeminicidios ocurridos en Chile en 2019. Estas acciones pueden ser visionadas en los siguientes enlaces del sitio web registrocontracutural.cl: bit.ly/3A5xpAe y bit.ly/3A1AvFz.

teseopress.com

sus rituales, sus cuerpos y sus restos (humanos y vegetales). Como la artista señala, se trataría de establecer nuevas formas de relación con aquello que nuestro cuerpo rechaza. De ensayar acercamientos afectivos a partir de los que retomar, investigar y radicalizar el lugar marginal de la mujer en lo social para esbozar, justamente, la potencialidad de nuevos ritos y duelos en común.

En conclusión, en contextos de violencia alarmante contra la mujer, estas obras habilitan espacios para el luto y el duelo compartidos. A través del despliegue de rituales y simbologías fúnebres y de una potente resignificación del insulto patriarcal, las piezas memorializan y validan públicamente los cuerpos y las vidas de las mujeres víctimas de abuso sexual, violencia y femicidio. Y es justamente mediante el gesto de habitar la marginalidad abyecta de sus cuerpos disidentes que las artistas esbozan reclamos múltiples y transversales, visibilizando una historia común. Una historia en que los destinos animales y humanos se entrelazan de manera indisoluble en el contexto de los regímenes coloniales, los imaginarios productivos nacionales y los estados de excepción latinoamericanos. Así, en estas obras las pérdidas se entrecruzan, y la invitación al duelo se torna heterogénea y compleja. Freud define el duelo como la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que tenga este valor, como la patria, la libertad o un ideal, entre otras. Frente a la creciente pérdida de legitimidad de los imaginarios fundantes de nación y pertenencia comunitaria, el cuestionamiento radical de estas piezas a las instituciones estatales, los mecanismos de (re)producción que administran la vida y la instrumentalización y el exterminio de mujeres, sujetos amerindios, disidentes sexuales y políticos y vidas animales habilita, bajo la figura del duelo expandido, otras formas posibles de estar juntos/as.

teseopress.com

Referencias

Berger, J. (2008). *Ways of Seeing.* Londres: Penguin Books.
Butler, J. (2009). *Frames of War. When is Life Grievable?* Londres: Verso.
Cortés Rocca, P. (2016). Vidas perdurables. Bioy Casares, visualidad, afectos y fantasmas. En Keizman, B. y Vergara, C. (eds.). *Profundidad de campo: Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica* (pp. 131-147). Santiago: Metales Pesados.
Derrida, J. (2006). *L'animal Que Donc Je Suis.* París: Galilée.
Díaz, M. (2017). Confesiones callejeras. *Perrera Arte*, 22 de diciembre 2017. Recuperado de bit.ly/3bZDB4V.
Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario: Críticas feministas al marxismo.* Madrid: Traficantes de Sueños.
Foucault, M. (1990). *The History of Sexuality.* Nueva York: Vintage Books.
Giorgi, G. (2014). *Formas Comunes: Animalidad, Cultura, Biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
Gregg, M. y Seigworth, G. (eds.) (2010). *The Affect Theory Reader.* Durham: Duke University Press.
Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión.* Madrid: Siglo XXI Editores.
Linett, C. (2016). Procesión Melinka. Excentro de tortura Melinka, Puchuncaví, Valparaíso.
Linett, C. (2016). 25 de noviembre. Santiago, Chile.
Linett, C. (2017). Velatorio público. Santiago, Chile.
Linett, C. (2017). Yeguada Latinoamericana. Marcha "por el orgullo de ser tú mismo". Santiago, Chile.
Linett, C. (2019). Yeguada Latinoamericana, Estado de Rebeldía. Santiago, Chile.
Linett, C. (2019). Orden y patria. Santiago, Chile.
Linett, C. (2020). Memorial. Santiago, Chile.
Linett, C. (2020). Comunicación personal.
Linett, C., Concha, J. y Remmele, L. (2018). Banda de guerra, Yeguada Latinoamericana [Manifiesto]. *Vitrina Dystópica*, 7 de febrero de 2018. Recuperado de bit.ly/3Ps3YxZ.

Ra, J. (2017). Confrontación. Óculo: lo político de los actos, 17 de octubre de 2017. Recuperado de bit.ly/3zYWsVO
Rivera, G. (2012-2018). *Bestiario*.
Rivera, G. (2016). Entrevista personal. 15 de agosto.
Rivera, G. (2017). Entrevista personal. 7 de octubre.

Aproximación y diferimiento: resonancias afectivas en el cuerpo político feminista[1]

Magalí Haber

> Entonces la pregunta, en el mismo texto de *El conflicto de las facultades*, se convierte en: ¿cómo dar un contenido y una forma a nuestro deseo de libertad? ¿Cómo darse, escribe Kant, la "previsión de acciones libres"? Una cuestión difícil. Se puede prever la revolución de los astros gracias a las leyes de la astronomía, pero ¿quién puede prever la revolución de los pueblos en la historia?
>
> Georges Didi-Huberman

La reciente aparición de *performances* y producciones artísticas en torno al movimiento de mujeres produce un quiebre y una rearticulación entre *performance*, afecto y política. Tal reconfiguración debe ser rastreada a partir del encuentro entre, por un lado, la tradición local vinculada a las intervenciones públicas de los organismos de derechos humanos alrededor de la desaparición de personas y, por otro lado, las tradiciones y formas de lucha del feminismo y los movimientos LGBTIQ que rompen con el modo liberal-republicano de comprender la política (Mouffe, 1993, 2007; Fraser, 1997, 2000, 2013) y sitúan el problema de los afectos sobre la superficie pública (Young, 1990). En este sentido, y como marco más general, se expresa la necesidad de indagar sobre los modos en que se imbrican imagen y tradición política en las intervenciones feministas argentinas

[1] El presente artículo ha sido previamente publicado en la revista *Diferencia(s)*, n.° 10.

contemporáneas, desde el Ni Una Menos (2015) hasta la actualidad.

En términos más específicos, en esta ocasión presentaré algunos puntapiés para indagar en el tipo de estética y puesta en escena de la configuración del cuerpo político del sujeto feminista. Las preguntas que surgen de la proliferación de imágenes y que articulan el presente artículo son las siguientes: ¿cómo vincular las imágenes cósmicas de la "marea" captadas por drones con aquellas de plena inmersión en los gestos sororos y táctiles de sus participantes?; este *zoom in* y *zoom out* ¿tendrá alguna filiación con las prácticas de miniaturización y agigantamiento de pañuelos?; observando las escenas de "montaje", maquillaje mutuo, *glitter*, toma de *selfies* y su proliferación en redes sociales, ¿qué efectos produce el vínculo entre belleza, mirada y diferimiento?

Por otra parte, si los drones son un arma de contrainteligencia letal, las imágenes que producen se podrían caracterizar como "imágenes operativas" (Farocki, 2015). Su función es la de recoger información sensible (por geolocalización junto a todo tipo de dato almacenado en los celulares de aquellos sujetos en los que hace blanco) de materias que ya no son sujetos ni poblaciones, sino nodos para la identificación de redes que, en ciertos casos y contextos no necesariamente bélicos, llevan a la eliminación física de personas por medio de este mismo dispositivo. Entonces, ¿cómo pensar su uso *friendly* en la conformación de un cuerpo político también organizado en términos de red –producción de redes afectivas, de cuidados, articulación de diferencias y producción de modos autogestivos y autoorganizativos– sin por ello abandonar la lucha en el Estado y por él?

El 10 de mayo de 2017, en una masiva movilización contra el fallo de la Corte Suprema que otorgaba el beneficio del 2×1 a condenados por crímenes de lesa humanidad, un dron tomó una imagen área bastante singular. La producción de la imagen fue efecto de varios factores: se invitó

a la multitud a llevar pañuelos blancos, emblema de la lucha de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, pero con la consigna explícita de que los manifestantes no los portasen en ningún momento sobre la cabeza. Estos debían ser alzados en un determinado momento del acto, que sería indicado por la organización. La imagen de la multitud con los pañuelos en alto fue captada por un dron de *Indymedia* y luego proliferó en su versión digital por redes sociales.

Un dispositivo de vigilancia con capacidad disuasoria en el caso de los que lanzan gases lacrimógenos –e incluso con la potencialidad de convertirse en arma de fuego– deviene testigo y nos brinda esta imagen. A la distancia, los pañuelos se convierten en manchas blancas, una obra de expresionismo abstracto, pero que, en este caso, depende de su vínculo ineludible con el cuerpo humano y lo problematiza. Quienes se manifiestan desaparecen detrás de los pañuelos, operando, cada uno, como soporte invisible de una mancha chorreante. Si la mancha, en el expresionismo abstracto, torna visible un gesto pasado del pintor que se adivina, pero que no se ve, en este caso, la mancha se produce por efecto de la conjunción de forma –los pañuelos son triangulares–, fuerza gravitatoria, y el gesto de elevar y sostener, captados a distancia. La sociedad afectiva de lxs asistentes deviene sensible/visible en ese instante de suspensión y ofrece una imagen que evoca duelo –imposible no asociar lo chorreado al llanto– mientras capta la constitución del sensorio-corporal-colectivo.

En su escrito "El performance permanece", Rebecca Schneider (2011) contrapone la *performance* a la lógica del archivo, al que define como imperialista, patrilineal, que busca en el pasado padres fundadores, asociado a la ascendencia mítica que se remonta hasta la Antigüedad griega fundando el canon occidental; vinculado, por lo tanto, a un poder social particular sobre la memoria. La *performance*, por el contrario, supone un "documento pegado de manera quiásmica al cuerpo", y también un "reto a la hegemonía ocular" que reza que, si algo no es visible o albergable en

teseopress.com

un archivo, desaparece, donde ver equivale a conocer. La *performance*, entonces, ofrece otras formas de conocimiento, otros modos de recordar y, por lo tanto, de acceder a la historia. Remite a "prácticas de transmisión cuerpo a cuerpo": mímica, repetida, repetición ritual, narraciones orales, declamaciones en vivo, prácticas rituales corporizadas, prácticas primitivas, folclóricas, populares o *näive*. Es un medio de aparición donde el cuerpo se convierte en archivo y huésped de una memoria colectiva. Se trata, en este sentido, de la constitución de "clases radicalmente nuevas de archivos" en un intento de producir, siguiendo a Pierre Nora, una "nueva historia que incorpore memoria colectiva y prácticas performáticas" (Schneider, 2011).

La *performance*, por lo tanto, supone un modo de comprensión de la política inseparable de los cuerpos: su presencia/ausencia y las formas de su devenir común. En Argentina, el vínculo política-*performance* comenzó a cobrar fuerza a través de los reclamos de los organismos de derechos humanos en torno a la figura de lxs desaparecidxs. Se evocaba, a través de diversos dispositivos (fotografías, siluetas, manos, etc.), aquellos cuerpos que ya no estaban. Tales tecnologías siempre se (in)formaban en vínculos –ineludibles– entre lxs desaparecidxs y quienes continuaban buscándolos, ya fuesen seres queridxs directxs o asistentes a tales manifestaciones políticas, que sostenían sus fotos o prestaban sus cuerpos para trazar sus siluetas –en el caso del "Siluetazo"– o sus manos –para el caso de la campaña "Dele una mano a los desaparecidos"–. La *performance*, entonces, implica una relación inescindible entre cuerpo y política a través del cuestionamiento de la noción de "representación", pero no se limita a la copresencia corporal, sino al movimiento pendular entre presencia y ausencia, en una oscilación entre quienes están y quienes ya no están, articulando una comunidad a través de la circulación de afectos entre vivxs y muertxs. Asimismo, esta noción expresa una concepción de la experiencia atenta a la situación presente y a los mecanismos tecnológicos capaces de reproducirla,

ya que implica siempre una tensión entre el acontecimiento y el registro/archivo de lo acontecido.

El Ni Una Menos fue un acontecimiento que marcó un antes y un después en la visibilización de un conjunto de demandas vinculadas al feminismo y las disidencias sexuales; y 2018, año del debate legislativo sobre la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, constituyó un segundo punto de inflexión e intensificación para el movimiento. La campaña por el derecho al aborto legal comenzó en 1988 como resultado del Encuentro Nacional de Mujeres del mismo año y estuvo liderado por figuras como Dora Coledesky, Laura Bonaparte (madre de Plaza de Mayo), Alicia Cacopardo, María Joé Rouco Pérez y Alicia Schejter (Macón, 2020). Fue en el Encuentro Nacional de Mujeres de 2003 en Rosario donde, como parte de la campaña, se decidió adoptar el pañuelo como medida y emblema de lucha. Tras debatir en torno al color, siguiendo la propuesta del colectivo Católicas por el Derecho a Decidir, se optó por el verde. La elección del verde no estuvo sujeta a ningún sentido específico, sino que se consideró que era un color disponible, no asociado aún a ninguna lucha política[2].

En febrero de 2018, se realizó el primer *pañuelazo* como estrategia en la lucha por el derecho al aborto, y fue entonces cuando se asistió a una repetición de la imagen tomada por los drones un año antes: las manchas se tiñeron de verde. A partir de entonces, el uso de los pañuelos se masificó y los pañuelazos se replicaron en todo el país, tanto en momentos significativos de la lucha por la legalización del aborto, como en otras instancias, más o menos masivas, de encuentros y movilizaciones del feminismo y las disidencias sexuales. Hoy en Argentina el pañuelo es tanto emblema de la lucha por la legalización del aborto, como emblema feminista.

---

2 Para un excelente y exhaustivo recorrido por la historia de la lucha por el aborto legal en Argentina narrado desde la perspectiva de sus intervenciones visuales, véase Sutton y Vacarezza (2020).

teseopress.com

Imagen 1. Pañuelazo. *Prensa Obrera*, 8/03/18

**Imagen 2. Pañuelazo, 19F de 2020. 19/02/2020.
Fotografía de Victoria Pérez Ponsa**

La forma triangular de los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo remite a los pañales de sus hijxs desaparecidxs; sin embargo, el triángulo también se remonta al gesto feminista que consiste en formar un triángulo con las manos para formar una vagina. Este fue un gesto impulsivo que realizó Giovana Pala, en 1971, en un congreso que se realizó en la Mutualité en París como respuesta al puño en alto masculino. Le respondió con otro gesto a una izquierda que no consideraba la dimensión pública/política de lo doméstico. Y, si se amplifica aún más su sentido, si me detengo en que uno de los mayores catalizadores de la segunda ola del feminismo fue la reflexión sostenida de los grupos de concientización –a través de relecturas de clásicos, lo que derivó en la producción teórica y política de tal período– en torno al rol secundario –secretarias, apuntadoras, presentadoras, servidoras de café– de la mujer en las organizaciones de izquierda, podría decir que fue un gesto urgente que volvió a situar al cuerpo, la sexualidad, el placer o, más precisamente, a Eros, tras un lago periplo[3], en el centro de la política. El triángulo se popularizó primero en Italia, luego en el resto de Europa y, finalmente, se propagó a otras regiones del mundo.

La tradición del puño en alto se remonta a la Revolución rusa, luego se constituyó en gesto antifascista en la guerra civil española, y fue reutilizado por los Black Panthers en la década del 70 y retomado por el feminismo: en 1969, se comenzó a utilizar el puño dentro del signo de Venus, que simboliza el sexo femenino, en color rojo, para evocar la menstruación. Es, literalmente, levantarse, ya que es un gesto que, al ser efectuado, propulsa el cuerpo hacia arriba; implica levantar y mostrar las manos, símbolo del trabajo manual. Es un gesto que apunta simultáneamente a la unidad y al cielo. En *Willful subjects*, Sara Ahmed (2014) reflexiona sobre sus posibles sentidos, el recorrido que hace

[3] Al respecto véase Losiggio (2015), Ludueña Romandini (2017), Tatián (2017), Gatens (2009) y Piccini (2005).

teseopress.com

va de la voluntad al capricho y nuevamente a la voluntad, si es que *willful* puede traducirse así; o podría ser, también, la rebeldía. La Real Academia Española define "capricho" de la siguiente forma: "capriccio. 1. m. Determinación que se toma arbitrariamente, inspirada por un antojo, por humor o por deleite en lo extravagante y original". Ser caprichosx ¿será dar cabida a alguna extravagancia en momentos de incerteza? ¿Dejar que la emoción cargada en los músculos se una a la intuición, para luego, con más tiempo, acompañarlo de palabras, tramar estrategias? ¿Restituir lo imprevisto, la discordancia y el disparate en una era de hiperadministración de vínculos, gustos y, obviamente, cuerpos y gestos? ¿Habrá mejor definición de la belleza? En el centro del arco, podría situar la tozudez, la persistencia o la obstinación. "Nos mueve el deseo" es uno de los sintagmas que nos dice qué es el movimiento en términos generales (termodinámicos) y singulares (el movimiento feminista argentino). ¿Persistir en un deseo? Pero no desde una versión solipsista, sino desde aquello que se abre en el reino del afecto y, por lo tanto, del tacto. Porque ¿qué política y qué conocimientos pueden inventarse si no es desde el tacto, el enredo y las afecciones corpóreas? O, como dice Ahmed, si no es a través de un juicio que alcanza las cosas: "Las acciones son exitosas si juzgamos adecuadamente, un juicio que alcanza a las cosas, y muestra cómo somos tocadxs por ellas. Actuar requiere estar en contacto con el mundo" (Ahmed, 2014: 189). Una política del cuerpo y del gesto solicita inevitablemente mayor atención al mundo háptico. Por eso, no cesan de aparecer las manos en muchas imágenes feministas.

> Adolfo Gilly describe el proyecto decolonial de Frantz Fanon: "La liberación no se presenta bajo la forma del regalo; es alcanzada por las masas con sus propias manos. Y al apoderarse de ella ellas mismas se transforman" (Ahmed, 2014: 196).

> … un brazo *queer* excede la expectativa de lo que un brazo puede hacer o ser. Exceder la expectativa es darle una mano a la creación de forma (Ahmed, 2014: 199).

Recientemente, se descubrió que cerrar el puño derecho durante 90 segundos ayuda a la formación de la memoria, mientras que hacerlo con el izquierdo la mejora. Esto se debe a que el puño activa determinadas regiones del cerebro vinculadas a la memoria (Briggs, 2013). El objetivo de Pala, sin embargo, era distanciarse de una política que no consideraba lo doméstico y excluía la esfera privada, afectiva o emocional de la política. Hoy, para complicar aún más las cosas –complicaciones a las que el feminismo nos invita mientras nos salva de la costumbre y el hábito–, los triángulos retornan enredados en puños en alto. El gesto de elevar las manos formando un triángulo es reemplazado por sostener en alto el pañuelo, cuya forma es un triángulo invertido o atado a los puños elevados.

Imagen 3. Puño en alto con pañuelo, 28/05/18. Fotografía: Prensa Obrera / Ojo Obrero Fotografía / Bernardo Cornejo Malz

Paulatinamente, el verde se convirtió en un color querido. Se observa en la elección de prendas y en la popularización, en marchas y apariciones en la escena pública, del *glitter* verde.

En algunos de sus trabajos sobre la historia del color, Michel Pastoreau (2013, 2014) plantea que, en la Edad Media –así como en otras épocas en que determinados colores no eran singularizados–, predominaba la textura en la caracterización y singularización de los colores. En tal período, el tacto era, probablemente, el sentido privilegiado o, al menos, parecía revestir bastante más relevancia que en la actualidad. Progresivamente, tal sentido fue quedando a la zaga. Jamás sabremos si a causa de epidemias pretéritas, es decir, como efecto del higienismo, o como parte del proceso de civilización, individualización y disciplinarización que se desplegó a partir del siglo XVIII.

Como sostuve más arriba, varias de las imágenes del movimiento feminista evocan lo háptico. Se pueden observar imágenes de manos en producciones gráficas e incluso, en los últimos años, proliferaron prácticas como el bordado o el tejido, que involucran el sentido del tacto y la escucha, en cuanto técnica artesanal vinculada a la narración, según Walter Benjamin (2008). Una de estas prácticas se vio desplegada en la propuesta de Tejiendo Feminismos. Se trató de la confección de una bandera de 4.000 cuadrados en diferentes tonos, puntos y texturas de verde, cada uno con algún enunciado o nombre significativo. Esta fue tejida para el Encuentro Nacional de Mujeres realizado en La Plata en octubre de 2019. ¿Será que los usos del verde y el tejido buscan recomponer una política de lo háptico? Además, bordar y tejer son prácticas abiertas al error –a la posibilidad de deshacer y rehacer, la paciencia, la persistencia. Un lenguaje de líneas que, entramadas, se flexibilizan ya que arman una red capaz de capturar, sostener, embellecer. Un juego entre repetir, equivocarse y, como sucede con muchas de las obras contemporáneas, darse espacio a que la desprolijidad, el revés de la trama y el error formen parte, e incluso sean lo que le da sentido y singularidad al hacer; desde ya, en respuesta a lo que el bordado fue para las mujeres en el pasado. Para saber bordar, hay que atreverse a pinchar, a avanzar sin certezas, entre el esquema o a voluntad, pero una infinita atención a lo imprevisto o lo involuntario.

Retomando el tema del color, Gilles Deleuze lo despega de su dimensión simbólica para repensarlo en términos de afecto. Al respecto, señala:

> En oposición a una imagen simplemente matizada, la imagen color no se relaciona con tal o cual objeto, sino que absorbe todo lo que puede: es la potencia apoderándose de todo lo que se pone a su alcance, o la cualidad común a objetos completamente distintos. Hay sin duda un simbolismo de los colores, pero no consiste en una correspondencia entre un color y un afecto (el verde y la esperanza…). Por el contrario, el color es el afecto mismo, es decir, la conjunción virtual de todos los objetos que el color capta (Deleuze, 2016: 171-172).

La masificación de los pañuelos es un fenómeno de los últimos tres años. Su uso no se limita a las manifestaciones, los encuentros de mujeres y disidencias sexuales, las marchas, los congresos académicos y actos varios, sino que prolifera en la vida diaria. Se observa cotidianamente atado a mochilas y carteras, a mano, disponible, como si en cualquier momento pudiese ser necesitado. Sus usos son múltiples y muchas veces engarzan con la belleza: atados al pelo, usados como top, cinturón, en el cuello, o en forma de vincha, y, como lo señalé más arriba, en los puños, acompañando al gesto de lucha de elevar el puño.

Aby Warburg supo detectar en los accesorios o "detalles incidentales animados" de las ninfas (Rampley, 2017), los vestidos o incluso en sus cabellos la expresión de la intensidad afectiva o *pathos*; intensidad que no supone el viaje de emociones o contenidos del pasado hacia el presente, sino su actualización en una constelación presente. Georges Didi-Huberman, retomando su pensamiento, vincula las polarizaciones y despolarizaciones de las fórmulas del *pathos* en la larga duración de las imágenes con la caracterización freudiana del síntoma histérico. Allí, entre los afectos y las representaciones, se dan simultáneamente expresión y conflicto, congruencia y discordancia. En la búsqueda warburguiana por la eficacia antropológica de las supervivencias, la imagen sería un "operador de

supervivencia" que ofrece la posibilidad de pensar la tradición y las luchas políticas, desde la articulación e indistinción entre cultura material y cultura psíquica (Didi-Huberman, 2013).

> Jaques Rancière sostiene que: "la emoción del movimiento" se expresa en prendas o elementos. "Lo que los hombres colocan ante sus ojos (frescos, cuadros, esculturas…), aquello con lo que recubren sus cuerpos (ornamentos, peinados, vestimentas…), todo ello persigue, según Warburg, una compenetración de la imagen física y la imagen psíquica en un punto en que ya no es posible distinguir la 'cultura material' (*stoffliche Kultur*) de su 'cultura psíquica'" (Didi-Huberman, 2013: 365).

Imagen 4. Un lazo verde entreverado en una trenza cocida. Encuentro Nacional de Mujeres, Trelew, 2018. Fotografía de Magalí Haber

El pañuelo, por lo tanto, se torna accesorio: algo que ser agitado, elevado, atado. A veces también se mueven solos, ya sea por el viento o porque se desatan y caen fácilmente. Son conductores privilegiados del afecto, ya que anudan variados cuerpos y son fácilmente afectados por estos. Deberían ser incluidos en la genealogía del tacto; están a mano y en las manos todo el tiempo: ¿quién no se encontró en algún momento de espera o aburrimiento acariciando o jugando con el pañuelo?

Otra serie de imágenes son las de los gestos al interior de la "marea". Con relación al gesto, Catherine Russell sostiene que

> Benjamin delinea los contornos de un lenguaje de expresión sensible que es incompatible con un lenguaje codificado, un lenguaje que puede articular verdades indisponibles o inexpresivas en el lenguaje hablado. Este lenguaje ha sido retomado recientemente por varios teóricos como un lenguaje del gesto (Russel, 2018: 172).

A las imágenes cósmicas de los drones, se suman, entonces, las de los gestos sororos como abrazos, maquillajes mutuos, amigxs tomadxs de las manos, besos, etc. Se insinúa una política del cuidado y del gesto o atenta al afecto, es decir, a la capacidad de los cuerpos de afectar y ser afectados que visibiliza modos alternativos de estar en común en acontecimientos donde no participan hombres cis. Tales gestos luego son difundidos por las redes sociales, lo que amplifica su efecto.

La toma de selfis y documentación del evento introduce la pregunta por el rol de la mirada o del para quién de tales imágenes. Hay una dimensión no solo estética, que remite al despliegue del color, los cantos, los bailes, los gritos rituales, la producción de consignas e imágenes a través de la técnica del esténcil y el grafiti, la proyección de imágenes y carteles, sino también vinculada al montaje de sí. Montarse, producirse, herencia posible de las marchas del orgullo gay

que consiste en la aparición en la esfera pública de cuerpos negados en un acto de apropiación *queer* de la belleza. En este caso, se trata de un montaje y una producción de corporalidad que es puesto en acto *in situ*, con complicidad y ayuda de otrxs. Sin embargo, el *glitter* muchas veces se deshace por la lluvia o el llanto, como cuando, el 9 de agosto de 2018, el Senado rechazó el proyecto de despenalización del aborto por 38 votos contra 31 y dos abstenciones.

Ha sido tema de debate si hay una construcción o proliferación de imágenes que resalta un sujeto feminista joven y ultrafeminizado (en este caso, habría que ver si la hipérbole y el montaje de sí no funciona, más bien, generando distancia identitaria), promoviendo la normativización de cuerpos que el mismo movimiento buscaría desbaratar. Las imágenes de jóvenes también aparecen muchas veces acompañadas de cierta fe en un progreso político/moral automático o ineluctable que las nuevas generaciones traerían por el simple hecho de ser una generación subsiguiente. Sin embargo, otra serie son las imágenes intergeneracionales con Madres o Abuelas de Plaza de Mayo, con referentes históricas de la lucha feminista y LGBTIQ o, simplemente, entre mujeres de diferentes edades, que sugieren una temporalidad anacrónica del movimiento, el apoyo e intercambio mutuo.

Cecilia Macón sostiene que se dio un diálogo intergeneracional a través de las redes sociales:

> Se dio un diálogo entre generaciones que circuló en las redes sociales a través de hashtags como #AbuelasAbortistas o #NoSeaCobardeLucheComoUnaAbuela. La producción de una serie de hashtags (Contreras Lorenzini, 2019) hizo posible vincular esta lucha a otras causas y audiencias, incluso poniendo en juego diálogos, tensiones y, sobre todo, una amplificación a través del efecto contagio (Blackman, 2019) de las redes mismas (Macón, 2020: 6).

Y, más adelante, agrega:

> Este es un archivo de demandas que mantiene una continuidad entre el pasado y el presente, de modo tal de no concebir al pasado como una instancia remota que reclama resolución o en los términos de un trauma aún presente; más bien dota al pasado de la posibilidad de un contacto carnal y afectivo, que se manifiesta en la presencia de personas presentadas como activistas persistentes más que como simples sobrevivientes o figuras espectrales (Macón, 2020: 9).

¿Cómo explicar, entonces, la dimensión performática o afectiva que se da en la marea feminista y sexo-disidente? ¿Cómo describir al cuerpo colectivo feminista? ¿Pueblo feminista? ¿En qué se apartan estas imágenes de gestos, manchas, pañuelos adheridos en múltiples formas a diferentes cuerpos y partes de cuerpos del Leviatán de Hobbes?

En *Hijas del fuego*, Albertina Carri (2018) retorna a la pregunta por el vínculo entre pueblo e imagen para producir un desplazamiento de la noción de "herencia" a la de "contagio":

> ¿Cuál sería el límite? ¿La culminación del goce? Culminar como un origen y derribar cualquier leyenda del cuerpo sin goce. Porque aquí no hay sujeto ni sacrificio, porque no hay ofrenda, ni a quien ofrendar; porque placer y felicidad no han sido expulsados del orden cósmico, no pertenecen a una ley superior; porque no hay desamparo al no haber culto ni imagen, ni forma de representarlo. ¿Es el inicio de una nueva era? ¿El nacimiento de una nación? ¿O la idea de nación será demasiado patriarcal? Se va formando un pueblo que busca una historia de contagio y no de herencia.

¿Es la noción de "contagio" suficiente para pensar en el modo en que se constituye el cuerpo político que intentamos pensar? Dado que nuestra unidad mínima no pareciese ser meramente la de los individuos[4], como en el caso del

[4] Esto no implica negar la existencia e importancia de seguir pensando y haciendo en términos de cuerpos individuales, tal como sostiene Judith Butler en *Vida precaria* (2006), la lucha política inevitablemente y por suer-

teseopress.com

soberano hobbesiano, sino en todo caso la del gesto y la de los triángulos, que, desde una perspectiva cósmica, tornan visibles las fuerzas de los cuerpos, una opción es detenerse en los modos en que los cuerpos se acompasan, a través de cánticos, bailes, la acción de marchar e, incluso, como alguna vez sugirió Silvia Rivera Cusicanqui, la respiración. Sin embargo, Jonathan Flatley (2008) retoma la noción de "sintonía afectiva" de Daniel Stern para pensar las correspondencias o imitaciones no idénticas en los vínculos filiales. Por ejemplo: "…el nivel de intensidad y duración de la voz de la niña se ajustan a los movimientos corporales de la madre", o "…características de los movimientos del brazo de un niño son emparejados a características de la voz de la madre" (Stern, en Flatley, 2008: 175). Las actividades de uno y otro, incluso pertenecientes a sentidos o lenguajes diferentes, son similares, pero no idénticas. Se trata, según Flatley, de imitaciones transmodales, una mímesis que no implica identidad, ya que es una imitación de aspectos de un comportamiento en otro medio.

Rainer Mühlhof distingue a la *resonancia afectiva* del contagio emocional, afectivo o sugestión, ya que este presupone un sentido de la transmisión, la existencia de roles pasivos y activos, así como una sincronización entre el emisor y su destinatario. En el contagio, se trataría de un o unxs individux/s infiltradx/s, golpeadx/s, embrujadx/s desde el exterior. Incluso, la noción de "circulación del afecto" es insuficiente para el autor, dado que el afecto es concebido como un estado en el que un sujeto puede o no entrar. Y concluye que "circulación" es apenas más elaborado que "transmisión", ya que, como dijo Wetherell, el afecto pasa a ser algo etéreo que flota y aterriza en las personas (Mühlhoff, 2019). Sin embargo, la sintonización, modulación de

te sigue siendo en tales términos. Entre autonomía, heteronomía, deseo, (des)posesión y la reivindicación de las decisiones por y en el mismo cuerpo. Tal vez, algo de todo sigue remitiendo a la belleza y el montaje cómplice.

teseopress.com

expresiones faciales y gestos, o de melodía, entonación y acento durante una conversación, o en una relación persistente, transforma mutuamente a lxs participantes de la interacción. La resonancia, por lo tanto, no es mero contagio o sincronización de estados afectivos; en todo caso, el contagio o la mímesis son una de las posibilidades de la resonancia afectiva.

> Resonancia afectiva para no pensar en términos de mímesis e imitación, que son procesos de convergencia y sincronización, no incluyen los casos de sintonización (*atunmment*) asimétrica de contornos afectivos. Consecuentemente, imitación y mímesis pueden ser considerados como el caso especial de sincronización de la resonancia afectiva. […] hay casos de resonancia asincrónica, disruptiva y caótica que están claramente más allá de los fenómenos de mímesis e imitación (Mühlhoff, 2019: 196-197).

El concepto de "resonancia afectiva" apunta, entonces, a la reciprocidad y la coconstitución, manifestándose en formas complementarias y asincrónicas. Un mismo acontecimiento, o una atmósfera afectiva, afectará y constituirá diferencialmente a los cuerpos involucrados. La resonancia, por lo tanto, no es mero contagio o sincronización de estados afectivos, sino una mutua modulación e influencia que también abre la posibilidad al agonismo, la discordancia o la violencia.

Este abordaje permite pensar en la dimensión afectiva de la política, pero donde el sentido no se restrinja, aunque tampoco se oponga, a la dimensión lingüística. La atención debe, por lo tanto, tornarse más sensible a la dimensión estética, sensible y erótica del acontecimiento, a la materialidad de las cadencias, los ritmos, los timbres, el volumen, los soportes técnicos, sus vínculos con prácticas sociales, etc. La dimensión lingüística no debería descartarse del análisis, sino que es intensificada al ser abordada en su dimensión afectiva y enunciativa, y en sus vínculos específicos con otras materialidades. Se trataría, entonces, de

una erótica sensible a los anudamientos específicos que van produciendo.

Según Margreth Lünenborg, "la noción de afecto se torna un término clave para capturar la fluida dinámica entre las tecnologías digitales y el comportamiento humano" (Lünenborg, 2019: 320). También sirve para comprender la constitución de públicos y captar su forma relacional, procesual y performativa, de carácter turbulento, inestable. Los medios, desde tal perspectiva, constituyen nuevas redes de comunicación, donde cabría hablar de público en red y espacios públicos híbridos. Sin embargo, tal como señala la autora, "estas formaciones afectivas no se oponen a las estructuras discursivas. En cambio, permiten una interrelación permanente entre argumentos y emociones y entre posibilidades tecnológicas y apropiaciones sociales" (Lünenborg, 2019: 326).

La comunicación en red se da a través de *hashtags* (#MeToo, #TimesUp, #BlackLivesMatter), mediante la coordinación de actividades *online* y *offline*, como los *flashmobs*, así como bajo formas de "acción conectiva", prácticas afectivas como la producción y circulación de memes, postear mensajes, así como comentar y compartir los de otrxs, recibir y dar "me gusta". Los *live feeds* y las redes de seguidores logran generar efectos de copresenica, translocalidad, temporalidades y espacialidades singulares. Son entonces los flujos afectivos los que caracterizan la dinámica temporal.

> Insertos en tecnologías en red, estas prácticas afectivas permiten a lxs usuarixs pasar gradualmente de la comunicación personal a la pública y formar parte de públicos afectivos […]. [Los] participantes del proceso de comunicación navegan en un continuum entre la comunicación pública y la personal, combinan modos formales e informales de habla, y alternan constantemente entre producir y consumir información (Lünenborg, 2019: 326).

Con el uso de redes sociales, las formas de la protesta cambiaron y las precondiciones institucionales perdieron

su relevancia. Nos hallaríamos ahora ante públicos translocales sin estructuras jerárquicas. Este argumento resulta cuestionable o simplista, al menos para pensar en lo que sucede en Argentina. Probablemente resulte más adecuado pensar en formas combinadas, sobre todo a la hora de considerar demandas y proyectos de ley dirigidos al Estado en tensión y en simultáneo a la creación de formas autogestivas que reconfiguran formas de vida.

La intensidad de las repeticiones, modificaciones y rearticulaciones no sirve al interés de la información, más bien contribuye a un estado afectivo de cercanía, solidaridad y pertenencia. Tal "flujo afectivo" produce su propia intensidad y temporalidad, a veces pensada como "contagiosa" (Lünenborg, 2019: 326). Se trata de "infraestructuras sensuales de los encuentros sociales y modos de intercambio afectivo que hacen al tejido de la formación y transformación de lo social" (Zink, en Lünenborg, 2019). Pero hablar de públicos y afectos no es sinónimo de comunidad (sujeción afirmativa a una colectividad emocional, transpersonal), construcción colectiva, intensificación de lo común a través de simpatías y afinidades electivas u homogeneización; también se dan "redes de la bronca" (*networks of outrage*), o lo que Roberto Jacoby pensó y trabajó, desde estas latitudes, como "diarios del odio", públicos que incluso pueden adoptar valores antidemocráticos y constituir un riesgo para la democracia a partir de la movilización y de acciones violentas.

El dron es un arma letal que se ejecuta desde una computadora, por lo que su operadorx se mantiene a distancia. Los drones fueron usados por primera vez en 1990 en la guerra de Bosnia y Kosovo con el propósito de la vigilancia aérea. Luego de septiembre de 2001, tras el atentado a las torres gemelas, fueron equipados con misiles guiados por láser y utilizados por Estados Unidos en territorios que no se hallaban en guerra: Pakistán, Somalia y Yemen (Chamayou, 2015). Según Grégoire Chamayou, violan los principios y las convenciones

de la guerra e, incluso, los de la soberanía entre Estados no necesariamente en guerra. Ponen en crisis la noción de "responsabilidad" (repartida entre Estados, empresas fabricantes de drones, empleadxs de agencias de inteligencia, etc.) y de soberanía territorial al violar los espacios aéreos. Superponen espacialidades para sus operadorxs, que son soldadxs o matan gente de día, en países remotos desde una oficina, para reincorporarse a la vida civil a la tarde sin transiciones, etc. La guerra toma la forma de una vasta campaña de ejecuciones extrajudiciales. Para el autor, este dispositivo produce una revolución en la mirada, se trata de una mirada constante en contra del enemigo, mediante la lógica del rastreo y la cacería humana. "El arte moderno del rastreo se basa en un uso intensivo de nuevas tecnologías, combina video vigilancia área, la intercepción de señales y rastreo cartográfico" (Chamayou, 2015: 34).

Retomando la definición del modelo del dron en Chamayou:

> En este modelo el enemigo individual ya no es visto como un eslabón en una cadena jerárquica de comando: es un "nodo" inserto en una cantidad de redes sociales. Basado en los conceptos de "guerra centrada en la red" (*network-centric warfare*) y "operaciones basadas en efectos", la idea es que al acertar en nodos claves, una red enemiga puede ser desorganizada al punto de ser prácticamente borrada. Las mentes maestras de esta metodología declaran que "dar en el blanco de un nodo clave en el campo de batalla de un sistema tiene segundos, terceros, y n-órdenes de efectos, y que tales efectos pueden ser calculados con precisión para asegurar el máximo éxito". Esta pretensión de cálculo predictivo es la base de la política de la eliminación profiláctica, para la cual los drones cazadores-asesinos son los principales instrumentos. Porque la estrategia de la caza humana militarizada es esencialmente preventiva. No se trata de responder a ataques actuales sino de prevenir el desarrollo de amenazas potenciales mediante la eliminación temprana de sus posibles agentes –detectar, desalentar, irrumpir, detener o destruir redes antes de que

teseopress.com

> puedan hacer daño– y hacer esto en ausencia de cualquier amenaza directa o inminente (Chamayou, 2015: 34-35).

En Argentina, durante el gobierno de Mauricio Macri, se compró tecnología de "inteligencia" y cacería humana para la represión de protestas populares, contraviniendo la ley de seguridad interior. Algunas adquisiciones fueron implementadas en diferentes manifestaciones, en algunos casos hacían foco en colectivos y en otros, en individuos: periodistas, docentes, etc. Durante tales años, por lo tanto, se asistió a las imágenes de "drones amigos", de prensa afín al movimiento feminista y LBTIQ, productores de imágenes cósmicas; junto al despliegue de la lógica de la identificación, persecución, y con el potencial de arrojar gas pimienta, en manifestaciones en contra de la reforma previsional, marchas docentes, etc.

Finalmente, cabe hablar de un último fenómeno vinculado a los pañuelos: la miniaturización. Los pañuelos son miniaturizados y utilizados como prendedores y aros. ¿Qué implicancias y sentidos adquiere miniaturizar un objeto? Remite a los juguetes, que suelen ser miniaturas de objetos del mundo social, a la ternura que despierta lo pequeño, a la transportabilidad, aunque antes dije que, si algo caracterizaba a los pañuelos, era la posibilidad de transporte. Entonces, ¿para qué su duplicación miniaturizada? Tanto lo pequeño como lo extenso exigen mayor atención, demandan detenimiento, tiempo de adaptación a una nueva escala, tal vez menos humana. Pero, cuando son vistos en las pantallas de los celulares, todos adquieren más o menos el mismo tamaño. El movimiento de *zoom in* y *zoom out*, o achicar y agrandar, ya que también es posible observar pañuelos inmensos que cuelgan de balcones, nos descentra y devuelve alterados al aquí-ahora.

El movimiento feminista y la lucha en torno a las diversidades sexuales han sido conceptualizados en los términos de la ola, y el momento en que los cuerpos se hallan presentes en la esfera pública como marea. Los drones, por

teseopress.com

lo tanto, tienen la capacidad de abismarse sobre la marea; en las imágenes observadas en el video, los *flashes* que captan imágenes del adentro se tornan destellos que producen impresiones lumínicas y sensibles en los ojos que las observan. La perspectiva astral invita a pensarlas en ese nudo de tiempo y luz propio de las estrellas, referido a la oscilación entre presencia y ausencia, pasado y presente. Imágenes táctiles de cuerpos que se tocan y sostienen entre sí se convierten en destellos capaces de tocar ojos, ojalá no omniscientes. Quienes allí estuvieron son tocados por segunda vez por aquellas imágenes que produjeron. Los cuerpos, al tomar imágenes, producen, con sus cámaras, destellos que los alcanzarán más tarde, cuando se encuentren nuevamente en el cotidiano. Una memoria encarnada que nunca deja de tocarnos y nos compromete a tocarla.

Imagen 5. Proliferación digital y táctil de pañuelos. Pañuelazo 8F de 2020, 9/02/20. Fotografía de Victoria Pérez Ponza

Tocamos la pantalla, tocamos los pañuelos, las caras y los cuerpos que nos rozan, empujan o acarician en las marchas. También el *glitter* produce destellos, devolviendo el tacto a los ojos que lo miran. Deleuze define a la imagen pulsión en los siguientes términos:

> … las pulsiones están extraídas de los comportamientos reales que circulan en un medio determinado, de las pasiones, sentimientos y emociones que los hombres reales experimentan en ese medio. Y los pedazos son arrancados a los objetos efectivamente formados en el medio. Se diría que el mundo originario no aparece sino cuando uno sobrecarga, espesa y prolonga las líneas invisibles que recortan lo real y desarticulan los comportamientos y objetos. Las acciones se desbordan hacia actos primordiales que no las componían, los objetos, hacia pedazos que no los reconstituirán, las personas, hacia energías que no las "organizan" (Deleuze, 2016: 181).

> … la ley o el destino de la pulsión es apoderarse con astucia, pero con violencia, de todo lo que en un medio dado *puede*, y, si puede, pasar de un medio a otro. No hay tregua en esta exploración y en este agotamiento de los medios. En cada ocasión, la pulsión elige su pedazo en un medio dado, y si embargo no elige, sino que toma como sea lo que del medio le presenta, sin perjuicio de pasar acto seguido a otra cosa (Deleuze, 2016: 186-187).

Para este autor, la pulsión suspende nuestros gestos y abre de este modo la acción a otras posibilidades que escapen o, al menos, suspendan el hábito ritualizado, o que, con Spinoza, potencian nuestra capacidad de acción:

> Las pulsiones no carecen, ciertamente de inteligencia: tiene incluso una inteligencia diabólica que hace que cada una elija su parte, espere su momento, suspenda su gesto y adopte los esbozos de forma bajo los cuales podrá cumplir mejor su acto (Deleuze, 2016: 180).

¿Qué sucede entonces entre un feminismo que se piensa en términos ontológicos relacionales, a través del afecto,

en la forma de la red, y los drones? Proliferación de *redes*, redes sociales, banderas tejidas pedazo a pedazo; los drones las sobrevuelan. Uno de los primeros nombres de drones, aquellos dados a la caza de humanxs, ha sido el de "predadores". Incluso en la historia de las ninfas, tal como sugiere Didi-Huberman (2005) en *Historia de Nastagio degli Onesti* de Sandro Boticcelli, aparece el motivo de "la caza infernal", y, cuando no se trata directamente de la caza, se observa a algún sátiro que observa, acecha, a veces a la distancia. La historia de la belleza y del feminismo ha de continuar leyéndose desde una genealogía de la belleza y la mirada. Es ineludible. ¿Qué sucede entre el *zoom in* y el *zoom out*, o entre la aproximación de la mirada y la distancia cósmica? La luz es siempre disyunción temporal, juego de aproximación y diferimiento. ¿Captura el dron a estos cuerpos? ¿O la pulsión logra desarticularlo mientras se tejen nuevas relaciones y se crean nuevos hábitos?

Referencias

Ahmed, S. (2014). *Willful Subjects*. Nueva York: Duke University Press.

Benjamin, W. (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Berlant, L. (2020). La política es una guerra de desgaste. Entrevista en revista *Diferencia(s)*, n.° 10.

Briggs, H. (2013). Clenching fists 'can improve memory'. *BBC News*. Recuperado de bbc.in/3AdAui6.

Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Primera edición. Traducción de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.

Chamayou, G. (2015). *A theory of the drone.* Nueva York: New Press.

Deleuze, G. (2016). *La imagen-movimiento.* Buenos Aires: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad.* Buenos Aires: Losada.

Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

Farocki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes.* Buenos Aires: Caja Negra.

Flatley, J. (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the politics of modernism.* Londres: Harvard University Press.

Fraser, N. (1997). *Justice Interruptus. Critical Reflections on the "Postsocialist" Condition*. Nueva York y Londres: Routledge.

Fraser, N. (2000). "Why Overcoming Prejudice is Not Enough? A Rejoinder to Richard Rorty", *Critical Horizons. A Journal of Philosophy and Social Theory*, vol.1, n.º 1, 21-28.

Fraser, N. (2013). *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. Brooklyn: Verso.

Gatens, M. (2009). *Feminist interpretations of Benedict Spinoza.* Pennsylvania State University Press.

Losiggio, D. (2015). De Spinoza al romanticismo: sobre cómo las pasiones políticas devienen sentimiento estético. En Macón, C. y Solana, M. (comps.). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.

Ludueña Romandini, F. (2017). Eros político: una querella entre los antiguos y los modernos. En Losiggio, D. y Macón, C. (comps.). *Afectos políticos. Ensayos sobre actualidad*. Buenos Aires: Miño Dávila.

Lünenborg, M. (2019). Affective publics. En *Affective Societies.* Nueva York: Routledge.

Macón, C. (2020). White scarves and green scarves. The affective temporality of #QueSeaLey (#MakeItLaw) as fourth wave feminism. En Macón, C., Solana, M. y Vacarezza, N. (eds.). *Sex, Gender and Affect in Latin America.* Palgrave Macmillan.

Mouffe, C. (1993). Feminismo, ciudadanía y política democrática radical. *Debate Feminista*, marzo, 3-22. Disponible en bit.ly/3weCBRi.
Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Mühlhoff, R. (2019). Affective resonance. En *Affective Societies.* Nueva York: Routledge.
Pastoreau, M. (2013). *Una historia simbólica de la Edad Media occidental.* Buenos Aires: Katz.
Pastoreau, M. (2014). *Green. The history of a color.* Nueva Jersey: Princeton University Press.
Piccini, M. (2005). Poder común y representación en Thomas Hobbes. En Dusso, G. (comp.). *El poder. Para una historia de la filosofía política moderna.* México: Siglo XXI Editores.
Rampley, M. (2017). *En busca del tiempo perdido. Sobre Aby Warburg y Walter Benjamin.* Viña del Mar: Catálogo.
Russell, C. (2018). *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham y Londres: Duke University Press.
Schneider, R. (2011). El performance permanece. En Taylor, D. y Fuentes, M. (comps.). *Estudios avanzados de performance.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
Sutton, B. y Vacarezza, N. (2020). Abortion Rights in Images: Visual Interventions by Activist Organizations in Argentina. *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 45, n.º 3, primavera de 2020.
Tatián, D. (2017). Spinozismo como filosofía de la praxis. En Losiggio, D. y Macón, C. (comps.). *Afectos políticos. Ensayos sobre actualidad.* Buenos Aires: Miño Dávila.
Young, I. (1990). *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid: Cátedra.

Cuarta parte. *Performances* afectivas en el documental contemporáneo

Recorridos y encuentros en *Si estoy perdido, no es grave* de Santiago Loza

María Guadalupe Russo

Si estoy perdido, no es grave (2014), del director argentino Santiago Loza, es una pieza cinematográfica que presenta numerosas microhistorias en las que sus personajes se ven atravesados por momentos en los que lo íntimo y lo afectivo se vuelven sensibles. La obra deja traslucir situaciones del orden de lo cotidiano, en las que se van generando lazos por medio de pequeños gestos que los personajes entablan unos con otros. Estas narrativas surgieron del taller de teatro que Loza dirigió en Toulouse, y el film contiene escenas que formaban parte de sus ejercicios de improvisación, donde tanto la risa como la melancolía definían el clima de trabajo. El resultado fílmico derivado de esta experiencia es una obra performativa en sí misma, que nos permitirá pensar el cruce entre lo performativo y lo afectivo desde múltiples perspectivas, y en particular aproximarnos a la experiencia oscilante entre lo extraño y lo íntimo que es provocado por el desplazamiento de los personajes en una ciudad ajena. Intentaremos examinar a partir de este caso cómo el cine es capaz de crear atmósferas afectivas a través de diferentes registros y procedimientos audiovisuales que difuminan las barreras entre ficción y realidad.

Documental performativo

Santiago Loza, guionista, director y dramaturgo argentino, posee una extensa obra teatral y cinematográfica. Antes de analizar en profundidad su obra del 2014, nos interesa

destacar su antecesora en lo que respecta al entrecruzamiento de lo documental y performativo, *Rosa Patria* (2009). En ella se aborda la vida del poeta y sociólogo Néstor Perlongher, importante referente de la militancia homosexual, que militó activamente durante los años setenta en el Frente de Liberación Homosexual y falleció a causa de complicaciones derivadas del sida en 1992. En ese film, el cruce entre *performance* teatral y cine ya resulta más que evidente, por lo que se la podría pensar dentro del género de documental performativo, o "documental teatral", como él mismo lo llama (Campo y Piedras, 2010, n.º 1). En *Rosa Patria,* se utilizan recursos no convencionales para registrar los testimonios de los entrevistados, como la filmación en espacios cerrados que simulan o intentan recrear una interioridad próxima a la reconstrucción de la memoria, los ángulos en que son tomados los entrevistados (desde un costado, desde atrás, desde lejos), que se distancian de los planos medios que buscan ser objetivos, la presencia de la claqueta como mostración del dispositivo que irrumpe en la narración del film, etc. Además, intercalados entre los testimonios de amigos y compañeros de Perlongher, aparecen distintas *performances* que incluyen recitaciones de poemas del escritor, danzas, cantos e interpretaciones teatrales. El director admite que esta forma de hacer el documental fue necesaria frente a la falta de archivos y documentos, por lo que, debido a esta ausencia de material, se terminó por recurrir a otros medios más parecidos a aquellos utilizados en el ámbito del teatro. La elección de filmar este documental de manera performativa se debió a que involucraba la (re)construcción de la memoria, en este caso la de Perlongher y de la militancia política de los años setenta. En palabras del propio director, vemos cómo el testimonio puede figurarse como *performance* y cómo la memoria se actualiza en estas instancias performativas:

> En la puesta de cámara, en la iluminación, trabajamos como si fuese una ficción. No se trata de la verdad, la memoria

> no es verdadera, es otra cosa, es construcción. La memoria construye; cuando vos los escuchás [los testimonios], desde el idilio o desde el desprecio, es una construcción. La memoria selecciona y arma relatos, no es fiel; yo no soy fiel cuando recuerdo (Campo y Piedras, 2010, n.º 1).

Es decir, ya en esta obra del año 2009, nos encontramos con la preocupación en torno a la memoria y su carácter fragmentario y artificial, y sobre cómo abordarla desde el ámbito cinematográfico. En el caso de *Si estoy perdido, no es grave* (2014), continúan estas inquietudes, pero de manera muy diferente. Esta película nació del taller de teatro de Loza en la ciudad de Toulouse, cuyos integrantes provienen del mundo circense, de la danza y la *performance*; ninguno de ellos tenía experiencia previa frente a cámara. La película dispone de dos instancias que se van entretejiendo. Por un lado, se compone de pequeñas narrativas ficticias sobre los recorridos y encuentros imaginados por estos actores, donde predomina un tono melancólico. Por otro lado, el film se estructura mediante la separación e intersección de estas pequeñas situaciones con escenas en blanco y negro en que los actores, mirando frente a cámara en un plano corto, son interpelados por los demás miembros del grupo. Estas escenas son las que fueron documentadas durante el taller donde surgió la idea del film en cuestión.

Para pensar junto a esta obra, podemos partir por considerarla dentro del género del documental performativo si tomamos las conocidas características de Bill Nichols, es decir, como aquel en el que se produce una "desviación del énfasis de una representación realista del mundo histórico hacia libertades poéticas, estructuras narrativas no convencionales y formas de representación más subjetivas" (Nichols, 2010: 202), y en tanto producen un "énfasis en la calidad expresiva del compromiso del cineasta con el tema del film; se dirige a la audiencia de manera vívida" (Nichols, 2010: 152). Todos estos elementos se encuentran presentes en la obra de Loza, pero, en segundo lugar, cabría agregar

teseopress.com

que es el componente afectivo el que lo distancia del documental convencional. Este factor se vuelve omnipresente y palpable en la obra en cuestión, como desarrollaremos más adelante.

Si recurrimos a otra caracterización del documental que remite a otro sentido de la performatividad, en este caso la de Stella Bruzzi (2000), podemos afirmar que el documental performativo existe en cuanto "hace", en el sentido de performatividad del lenguaje planteado por John L. Austin. El film documenta los ejercicios que tuvieron lugar en el taller, de donde nacieron los temas que se filmarían luego y son finalmente parte del montaje final de la película. Esta integración de momentos documentados y *performances* hacen del film una *performance* en sí misma. Ella contiene el germen que dio lugar a su propia creación (como una obra performativa) y lo muestra exponiendo así su propia artificialidad.

La introducción de *performance* en el relato fílmico consiste en transmitir sentido, memoria e identidad, ya que, como afirma Diana Taylor, "funcionan como actos vitales de transferencia (Taylor, 2005: 3). Para esta autora, la *performance* "connota simultáneamente: proceso, práctica, episteme, modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo" (Taylor, 2005: 5). Esta plétora de sentidos que rodean la noción de *performance* nos hacen deliberar sobre lo que puede hacer un documental performativo que un documental en su acepción tradicional no puede, esto es, convalidar experiencias sensibles que escapan a cualquier tipo de indiferencia. Como veremos más adelante, las diversas *performances* que se presentan en el film de Loza tienen como objetivo transmitir diferentes sentimientos y emociones que giran en torno a la memoria y al hecho de hallarse perdido en el mundo. En ellas, las fronteras entre realidad y ficción se desdibujan y los recuerdos se funden con la imaginación. Por este motivo, cobra importancia la noción de *performance* que introduce Bruzzi en cuanto a la

distinción entre los aspectos descriptivos y realizativos del lenguaje. Este tipo de obras no busca retratar las experiencias, presentes o pasadas, de manera correspondentista, de la misma manera que los enunciados performativos no son verificables, sino que buscan poner de manifiesto la fragilidad de los recuerdos, los hiatos donde realidad y ficción se funden, otorgando sentido a través de la transformación de la memoria en *performances*.

Recorridos

Al comienzo del film, se asevera que "no es una película de cruces sino de recorridos". "Todo recorrido es individual, privado, íntimo. Estamos viendo una película europea sobre la intimidad", nos dice la voz en *off* en francés mientras en pantalla se abre el portón de una dársena. "Trata de un puñado de personas. De las que vienen a la ciudad y de algunos pensamientos que tienen en el camino. También de sus silencios. Y de la fatiga y la calma que sobreviene al final del día". Los personajes están de paso por la ciudad, algunos viajan en tren, otros caminan a lo largo de sus canales, y otros simplemente deambulan por ella. El carácter de estos recorridos es íntimo, pero a la vez permiten el contacto con el otro, tanto dentro como fuera de escena, lo que hace que el espectador también se compenetre con ellos. En este contexto, la ciudad adquiere tanto protagonismo como los personajes que circulan en ella. A veces funciona como telón de fondo para que los actores interactúen en escena, y otras veces es el reflejo del estado de ánimo del conjunto de los personajes en la obra. En este sentido, actúa como vehículo de las emociones que los sujetos desarrollan a medida que la transitan, por lo que podría pensarse como una experiencia sensorial por parte de los actores en ella y por parte también del espectador, que se ve arrastrado por la atmósfera creada por el film.

Imagen 1. La arquitectura de la ciudad envuelve a los personajes. Fotograma de *Si estoy perdido, no es grave*

Es pertinente señalar aquí un aporte puntual de Giuliana Bruno atento a las relaciones entre cine, arquitectura y estudios visuales. En *Atlas of Emotion*, despliega la idea de que cine y arquitectura son a la vez asuntos hápticos y afectivos. Nos interesa retomar su desarrollo en torno a los cambios que la nueva geografía de la modernidad ha inaugurado, sus nuevas modalidades espaciales y sitios de tránsito. Como epítome de la modernidad, la invención de la cámara supuso la creación de un nuevo "medio de transporte", y con ella los films devinieron para los espectadores otra forma de viajar. Aunque también resulta interesante señalar que no por ello se trata de un fenómeno exclusivamente moderno, ya que la autora encuentra en los peripatéticos –retomando a Sergei Eisenstein y a Auguste Choisy– el vínculo entre arquitectura y cine, donde es el paseo, el caminar entre los edificios aquello que construye significado. El objetivo de Bruno consiste en alejarse de las concepciones anquilosadas que piensan los edificios como estructuras inmóviles, y

en su lugar abre la posibilidad de pensar el espacio como una práctica dinámica que toma en cuenta a los habitantes que este espacio crea y reinventa. El cine devino un medio más desarrollado que sus antecesores, la pintura de paisaje y la arquitectura escénica, para la tarea de sumergir al espectador entre sus espacios, hacerlo explorar sus caminos inesperados, de manera tal que el film se experimente del mismo modo en que el sujeto vive el espacio que habita, y esta habitación del espacio solo puede ser alcanzada por la apropiación táctil: "Proporcionando espacio para vivir y sitios para la biografía, se reinventan constantemente por historias de la carne; como aparatos 'de vivir', albergan la materialidad erótica de las interacciones táctiles –el terreno mismo de la intersubjetividad" (Bruno, 2018: 66). Es este aspecto háptico lo que propicia la relación afectiva entre individuo y entorno. En el film de Loza, se puede observar la afinidad entre ciudad y personajes en los términos de una relación simbiótica que genera lazos íntimos y afectivos.

Por otra parte, cabe señalar que las ciudades como espacios dinámicos son "imaginadas, narrativizadas, transformadas por secuencias de eventos y momentos de sus habitantes transitorios. Pueden incluso pensarse como *after-images*, impresas en nuestro propio espacio inconsciente" (Bruno, 2018: 66). En esta misma línea, Loza nos presenta la ciudad francesa del modo en que él la imagina, por lo que ella podría ser pensada como posimagen, en cuanto la vuelve una construcción estética a través de la cual podemos acceder a la memoria, a la manera de huellas o rastros. Es la actividad artística o poiética la que permite transformar y reconvertir las imágenes de modo tal que generen un paisaje afectivo significativo. En la película se afirma: "Esta es una película europea vista por un extranjero. Entonces imagina algunos clichés europeos. Esta película no trata de Europa porque para un no europeo, Europa es una abstracción". Tanto el director y el equipo de producción son extranjeros, y, en cuanto a sus protagonistas, "algunos son europeos,

otros no. Algunos tienen el francés como lengua materna y otros el castellano. Todos se sienten un poco extranjeros en esta ciudad. También los que viven en ella".

Este hecho nos confronta con los orígenes del cine, que se remontan a un pasado viajero, ya que, como nos recuerda Bruno, surgió como un híbrido entre el diorama y la linterna mágica. El cine permitía la experiencia de viajar sin moverse del asiento. La emergencia del cine sucedió durante el auge del imperialismo y el colonialismo histórico, por lo que su ideología se volcó sobre este género de viaje: el "otro" siempre vinculado a lo exótico, y la experiencia de descubrimiento inevitablemente unida a la de la conquista y posesión. El cine, la exploración y la cartografía fueron concebidos desde sus inicios como herramientas de control y destrucción, como casi todos los descubrimientos técnicos y científicos. Bruno propone en oposición a esta mentalidad una cartografía emocional, un atlas de emociones. Y esto es precisamente lo que ofrece *Si estoy perdido, no es grave.* Por un lado, debido al hecho antes mencionado de que sus creadores y protagonistas sean y se sientan extranjeros, y que la obra esté hecha sobre "quienes no pueden ser europeos. Los que se fueron, los que no vuelven. Los que regresan cansados, los que quieren irse… sobre turistas, trabajadores y desocupados". Es decir, el film parte de un interés por aquellos individuos ordinarios hasta los relegados y desplazados. El "otro", el no europeo, recorre como fantasma sus calles y canales, habita sus espacios y pasea por sus ciudades. Por otro lado, Loza crea una obra que puede ser definida como una cartografía de emociones. La ciudad que nos retrata está conformada por afectos. Todos los rincones que se descubren en ella remiten a algún tipo de emoción, ya sea en la forma de la melancolía, la alegría o la nostalgia. Todo el tiempo el director pone de relieve, a través de gestos o palabras, la atmósfera afectiva que envuelve a la ciudad y los protagonistas. Es por este motivo por el que el cine puede pensarse como experiencia liminar, en cuanto produce

desplazamientos emocionales como en este caso, donde se oscila constantemente entre lo familiar y lo extraño.

Bruno retoma también el pensamiento benjaminiano respecto del pasado y la memoria, esto es: "El pasado propio reside no en la mera presencia del tiempo, sino en los espacios donde ese tiempo fue vivido" (Depetris Chauvin y Taccetta, 2019: 89). Es decir que el pasado vive materialmente en las calles y en lugares geográficos específicos, no solo como un recuerdo abstracto, y se reinventa cada vez que se visitan estos sitios del ámbito de la cotidianeidad. Un ejemplo de esta situación son las escenas protagonizadas por una madre y una hija que recorren los lugares que la primera visitaba en su juventud, y le recuerdan a su novio de entonces. Estos espacios contienen ese pasado vivido, lo habitan espectralmente, pero, al mismo tiempo, se reinventan en el presente, cuando la madre vuelve con su hija y lo habita de otra manera, lo resignifica después de haber transcurrido el tiempo.

El cine y la arquitectura actúan como medios que posibilitan el tránsito emocional que implica la reconstrucción de la memoria, y por ello se convierten en grandes vehículos afectivos. Al igual que la cartografía, habilitan la performatividad de la memoria. Es por ello por lo que Bruno compara los mapas con los films, en cuanto ambos son piezas que reflectan el pasado junto a los afectos que este conlleva:

> Leído como si fuera atravesado, un mapa, como un film, es un fragmento que puede desentrañar la cultura de su tiempo como nos posiciona en una pluralidad de lugares y no-lugares […]. En este sentido, el mapa como un lugar de memoria performativo, permanece en una forma del diario de viaje histórico. Recogido acumulativamente en un atlas, el mapeo crea un archivo de imágenes emocionales, vinculado a la pared arquitectural y a la pantalla de cine (Depetris Chauvin y Taccetta, 2019: 113).

Otro aspecto que resuena a lo largo de la obra de Loza es el clima invernal europeo, que subraya el estado

de confusión y desorientación experimentado por protagonistas y espectadores por igual: "La película comienza a fines del invierno cuando se asoma escondida la primavera. Entonces los días son desconcertantes. Hay sol y frío, nubes y nieve. Y el tiempo cambia sin encontrar rumbo. Y la gente no sabe cómo vestirse". Este desconcierto exterior se refleja al interior de los sujetos que habitan y transitan por la ciudad. Algunos autores del "giro afectivo" retoman la idea de atmósfera para describir situaciones en las que los sujetos se sienten "envueltos", como una sensación que refiere a una emoción, estado de ánimo o *Stimmung.* Este concepto tomado en su acepción afectiva deriva de una metáfora atmosférica que se fue convirtiendo en un concepto meteorológico. Por otra parte, Elise Wortel, siguiendo a Deleuze, analiza la noción de *"haecceidad"*, que puede ser aplicada al film en cuestión, en cuanto la piensa como una sensación espacial del tiempo, una atmósfera que denota un pliegue:

> Tiempo, espacio, afecto, haecceidad, devenir, performance, memoria son conceptos-pliegue en una filosofía que produce una alternativa a la lógica de la representación que determina predominantemente la manera en que aprendemos a acercarnos, estructurar y dar sentido a nuestras experiencias fílmicas (Depetris Chauvin y Taccetta, 2019: 185).

En este sentido, podríamos pensar la obra de Loza como involucrada en una *haecceidad*, en cuanto nos ofrece una atmósfera melancólica y una sensación abstracta del tiempo que no se reduce a una cronología lineal, sino que se compone de fragmentos hechos de diferentes texturas y afectos. También podríamos pensar esta idea de atmósfera en términos de heterocronía y heterotopía, de acuerdo con el lenguaje foucaultiano. La ciudad que se nos presenta en la película es Toulouse, un lugar real y trazable en el mapa francés, y, sin embargo, no lo es, en el sentido de que se nos presenta como un no lugar, una ciudad imaginada, una creación a la manera del escenario de una obra de teatro

en el que confluyen otros espacios, climas y sensaciones: "La ciudad es un recorte, una ciudad imaginaria. No existe tal cual la vemos". En cuanto a la heterocronía, Foucault la enuncia como una disrupción del tiempo, y la obra de Loza produce un tiempo a la deriva, donde no hay un comienzo ni un final: "Estamos en una ciudad tranquila, todo puede terminar o ser eterno". La narrativa fílmica crea una atmósfera temporal diferente, donde distintos tiempos, memorias e historias se conjugan.

Encuentros

Imagen 2. Ejercicio de improvisación en el taller de teatro de Loza. Fotograma de *Si estoy perdido, no es grave*

Las escenas en blanco y negro, separadas de aquellas que representan microhistorias, fueron filmadas previamente durante el taller, donde cada actor se somete a la libre evocación de los demás, que se animan a decir ideas, comentarios, ocurrencias sobre esa persona, como si

intentaran adivinar por el rostro del observado rasgos personales, historias, secretos o aspectos de su vida personal: "Es sonriente… pícara… hace ricas tortas…" o "Tiene un costado melancólico… se le nota en la mirada". El aludido reacciona ocasionalmente frente a algunos comentarios a través de sus expresiones faciales: "Besa bien", a lo que el actor asiente y todos ríen. A modo de juego y de ejercicio de libre interpretación, los actores se ríen y se divierten, se conocen e imaginan.

Más allá del aspecto lúdico, el ejercicio parece ser un guiño al conocido trabajo del sociólogo Erving Goffman, para quien las relaciones son pensadas desde la puesta en escena propia de la teatralidad. En *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, comienza afirmando que, cuando un individuo está en presencia de otro, lo primero que ambos intentan hacer es recabar información para conjeturar sobre su carácter a partir de indicios de su conducta, apelando a sus experiencias previas con personas similares, o simplemente lo hacen sobre la base de estereotipos. De acuerdo con su teoría, el individuo se comporta como un actor que desempeña un rol particular, sea cual sea, y la actuación en sí misma (*performance*) involucra una serie de valores que son incorporados y ejemplificados a través de ella y que, en definitiva, la acreditan, del mismo modo que una ceremonia cumple su función de actualizar y confirmar los valores morales de una sociedad: "El mundo, es en verdad, una boda" (Goffman, 2017: 50), concluye el sociólogo.

Eso se evidencia claramente en la obra de Loza, en ella se demuestra que el mundo se comporta como una obra de teatro, los personajes en él no hacen más que interpretar un papel, y, al igual que el actor social postulado por Goffman, este debe performar para mantener una cierta coherencia expresiva, es decir, fomentar una impresión de realidad que debe ser mantenida para convencer al espectador; lo que debe hacer, en última instancia, es asumir y conservar su propia máscara que mantiene frente a los otros. Pero lo que cabe destacar es que, para Goffman, la dicotomía entre

actuación real y falsa no existe, y esto resulta así porque "el trato ordinario social se coordina, al igual que una escena, por el intercambio de acciones, oposiciones y respuestas terminantes dramáticamente infladas […]. La vida en sí es algo que se representa en forma dramática" (Goffman, 2017: 87). De este modo, podemos observar la clara continuidad que existe entre realidad y ficción. El autor mismo afirma que el mundo no es exactamente un escenario, pero que definir la diferencia es algo muy difícil de establecer. La obra de Loza juega con estas ambivalencias, las pone de relieve y las coloca en primer plano. De la misma manera que un actor interpreta un personaje, el individuo se desempeña en sociedad del mismo modo que exhibe sus diferentes máscaras mediante una serie de puestas en escena que dependen de la situación en particular en la que se halle. Los roles, entonces, son lo que hacen al performador: "Realizada con facilidad o torpeza, conciencia o no, engaño o buena fe, [el estatus social] es algo que debe ser representado o retratado, algo que debe ser llevado a efecto" (Goffman, 2017: 91), y a continuación cita un conocido ejemplo de Sartre sobre el mozo de café:

> Pero, ¿a qué juega? […] juega ser mozo de café […] juega con su condición para *realizarla* […]. Su condición es totalmente ceremonial […]. Existen, como es natural, muchas precauciones para aprisionar a un hombre dentro de lo que es, como si viviéramos en un perpetuo temor de que pudiera escaparse de ello, que pudiera desaparecer y eludir súbitamente su condición (Goffman, 2017: 92).

Al igual que los personajes en una obra, los roles sociales se reducen a un juego, una actuación que debe perpetuarse momento a momento a riesgo de que se caigan las máscaras. Este problema nos lleva ineludiblemente al de la identidad. Al respecto Goffman sostiene:

> … una fachada social determinada tiende a institucionalizarse en función de las expectativas estereotipadas abstractas a las

> cuales da origen, y tiende a adoptar una significación y estabilidad al margen de las tareas específicas que en ese momento resultan ser realizadas en su nombre. La fachada se convierte en una "representación colectiva" y en una realidad empírica por derecho propio (Goffman, 2017: 41).

Para dialogar con Goffman desde una perspectiva contemporánea, podríamos considerar la obra de Judith Butler sobre esta cuestión. De acuerdo con ella, la identidad de género posee este factor de dramatización y performatividad que le es vital para su existencia. La autora aborda este problema retomando a Michel Foucault, y particularmente su noción de "ideal regulatorio". El género es producto de los discursos y las regulaciones que mediante sus prácticas producen los cuerpos que gobiernan. Es decir que la normatividad construye y materializa mediante la reiteración forzada de estas prácticas regulatorias, y actúa de manera performativa para materializar el género del cuerpo, de modo que este no puede entenderse por fuera de este proceso de repetición ritualizada de normas. Estas actuaciones (*performances*) que el sujeto se ve compelido a realizar para consolidar la impresión de realidad de su género no son realizaciones individuales, sino que se hallan inscriptas en un marco sociocultural, donde las instituciones y demás prácticas informales se encargan de regularlas y sancionarlas. Por tanto, el género es una construcción cultural y

> es una producción ritualizada, un rito reiterado bajo presión y a través de la restricción, mediante la fuerza de la prohibición y el tabú, mientras la amenaza de ostracismo y hasta la muerte controlan y tratan de imponer la forma de la producción (Butler, 2019: 145).

Pero, por el mismo hecho de ser construido, el género propicia el agenciamiento y la libertad, por lo que es capaz de resistir los encasillamientos normativos que le intentan imponer. La concepción de la identidad como una esencia que se mantiene inalterable en el tiempo no es más que

una ilusión de coherencia narrativa que el sujeto crea para pensar el yo. En este aspecto, cabe citar a Mieke Bal, quien coincide con la relevancia de abordar las "trampas de la memoria", como ella las denomina, entre las cuales "la ilusión de una coherencia narrativa es la más importante. La presencia narrativa, sus *performances* y su performatividad –en síntesis, su presencia como fuerza cultural que afecta a las vidas de los sujetos–, no puede ser sobreestimada" (Bal, 2009: 254).

La obra de Loza constituye un despliegue de estas consideraciones en cuanto pone en escena el desdoblamiento propio del ejercicio actoral, pero, como hemos visto, no se reduce solo al ámbito teatral, sino que la actuación es el fundamento mismo de lo social. Las *performances* no solamente ponen de manifiesto los mecanismos artificiales del mismo film, como hemos señalado previamente, sino también el carácter artificial de la identidad misma, que, siguiendo a Butler y Bal, no es más que una construcción cultural que requiere una coherencia narrativa (ilusoria) para poder pensarse a sí misma. De este modo, las diferentes actuaciones que se performan a lo largo del film no son meros espectáculos, sino que evocan una realidad en la que lo ficticio y lo verdadero se conjugan para visibilizar los mecanismos en juego tanto en el espacio cinematográfico como en el campo social y su determinante influencia en la formación de la identidad.

Si estoy perdido, no es grave

La melancolía se manifiesta como una atmósfera que cubre la obra de Loza de principio a fin. Sentimientos de extrañeza y nostalgia hacen que los personajes se sientan perdidos en la ciudad y en el idioma, entre ellos dialogan sobre este hecho y lo demuestran en diferentes situaciones y de diversos modos. Pero, al mismo tiempo, dicha sensación se

entreteje con otros de serenidad y calma, lo cual da lugar a una obra híbrida donde conviven la melancolía y la alegría y en la que la performatividad no hace más que resaltar estos elementos afectivos.

Como pequeña digresión, anotaremos que la concepción de la melancolía se trasladó a lo largo del tiempo, desde su diagnóstico médico como una enfermedad del alma, un ánimo enfermizo causado por un exceso de producción de bilis negra en el cuerpo, hasta ser un estado de ánimo asociado a la pasividad, la tristeza y el duelo. Para contrastar su adjudicación como estado irrelevante en el plano de la acción moral y política, podemos hacernos eco del análisis de Frances Yates (2000) con respecto al lugar fundamental que tuvo la melancolía en el centro de la poesía y filosofía en la época isabelina, o también el caso más reciente de la obra de Enzo Traverso (2018) sobre el predominio y la influencia de la melancolía en los movimientos de izquierda del siglo XX.

Desde la publicación de *Duelo y melancolía* de Sigmund Freud en 1917, el duelo es definido como parte de un proceso en el que, a partir de la pérdida de un objeto amado, la persona transfiere los lazos libidinales que lo unían a aquel hacia otro u otros objetos. Mientras que, en el caso de la melancolía, la reacción frente a la misma pérdida consiste en un alejamiento del mundo exterior producto de una identificación con el objeto, lo que le impide realizar el duelo. Más recientemente, Judith Butler (2001) considera que la melancolía es necesaria como proceso previo y habilitante para el trabajo de duelo, ya que se trataría más bien de una retracción del habla que al mismo tiempo la posibilita. Podemos ver entonces que es posible una mirada sobre la melancolía que desborde su condición inoperante y ensimismada que, en definitiva, obstaculiza la acción. Jonathan Flatley (2008) es uno de los pensadores que ven en esta emoción su potencial de agencia en tanto se conciba como un mecanismo que pone en marcha la acción y, por lo tanto, la historia.

Pero este tema ya era abordado por Walter Benjamin, quien la piensa en dos sentidos diferentes. Por un lado, le adjudica al historicismo la forma de la acedia, una desidia o indolencia del corazón (como lo expone en su tesis 7 de filosofía de la historia), y se coloca en la perspectiva de los vencedores, con lo que así crea una versión apologética de la historia a la vez cerrada y cronológica. Pero, por otro lado, según él existe una forma alternativa de la melancolía que no se halla desprovista de su carácter político y potencialidad crítica, y que piensa el pasado como algo abierto que nunca abandona el presente. Para describirla, utiliza la conocida metáfora del "trapero": aquel hombre que recoge objetos e imágenes del pasado en la aurora del día de la revolución. En Benjamin podemos apreciar cierta continuidad con la melancolía tal como fue expuesta por los filósofos isabelinos, en cuanto esta se asocia a la esperanza redentora en un sentido mesiánico y profético, o más bien resulta indisociable de ella. De acuerdo con Benjamin, la historia debe recordar como una forma de rescatar el pasado y actuar como condición para cambiar el presente en vistas de la redención.

Tomando en cuenta a los autores mencionados, es posible considerar el film analizado como una continuación de esta trayectoria de pensamiento. En él la melancolía no obstruye el hacer, sino más bien todo lo contrario. Por un lado, habilita formas afectivas de agenciamiento, ya que los actores y personajes no se ven impedidos de hacer nada por este sentimiento, y, por otro lado, legitima el espacio y el tiempo para poder perderse en él. Así, la obra de Loza permite que la melancolía pueda ser vivida y experimentada sin ser desautorizada. A continuación, observaremos algunos ejemplos en los que la melancolía no es un mero obstáculo para la agencia a pesar de su mala reputación.

Una de las escenas más memorables de la película es una *performance* en la que una de las actrices canta en una plaza interpretando la canción de Sandro "Yo te amo (Por ese palpitar)". Esta pieza emotiva posee un carácter sumamente

nostálgico por la gran popularidad que tiene desde los años sesenta hasta la actualidad. Es una balada romántica que discurre sobre el sufrimiento del cantante por la tragedia que supone que, entre él y su amada, solo exista dolor por tener que simular una amistad que oculta la pasión que hay entre ellos. Como se puede ver en esta letra, como en tantas otras del Gitano, ella se encuentra cargada de sensualidad y dramatismo. Muchos detractores de la obra de Sandro han calificado a su música como de dudoso mérito, "grasa", aunque hoy en día se lo considera un músico de culto y forma parte incuestionable de la identidad cultural argentina. Es preciso aquí retomar a la teórica Diana Taylor (2008), quien considera que las prácticas culturales intangibles (*performances*) son vitales para las comunidades ya que poseen funciones sociales de gran relevancia. Ellas cumplen con la tarea de transmisión de la memoria y, en consecuencia, contribuyen a la conservación de la identidad colectiva. Taylor señala diversas prácticas como bailar, rezar y cantar, todas ellas efímeras, que se performan con el cuerpo, pero que al mismo tiempo lo exceden, puesto que se transmiten de persona a persona, de generación en generación, aun cuando los gestos que se (re)actúan no sean exactamente los mismos. Por lo que sería posible considerar que la balada melosa "Yo te amo" funciona como un recuerdo nostálgico del que aferrarse en tierra extranjera debido a la familiaridad que este supone y a los sentimientos que ella evoca (la actriz de hecho relata con cariño que Sandro es el cantante favorito de su padre). De esta manera, la *performance* transmite con su cuerpo, su voz y sus gestos un fragmento de memoria de gran carga afectiva, que se materializa fugazmente, pero con mucha potencia.

Aquí podríamos tener en cuenta a Mieke Bal y las estrechas relaciones que existen entre afectos, *performances* y memoria. La autora acierta en señalar el doble significado del verbo "(con)mover" y su ambigüedad productiva, y el modo en que la performatividad se encuentra bajo la dirección de la memoria: "La memoria ya no es pasiva, sino

activa, una actuación o re-actuación; no sólo algo que nos sucede, sino algo que hacemos: que performamos performativamente" (Bal, 2009: 245). Esto implica que la memoria requiere que se performe, y al hacerlo se reescribe en el proceso: "Y es que la memoria está condenada al anacronismo […] al re-emerger, cada fragmento del pasado se desgarra del tejido del que formaba parte" (Bal, 2009: 246). Ciertamente, la memoria se reelabora cada vez que se performa, puesto que su repetición involucra la (re)actuación del sujeto sobre ella, proceso que implica diversos desplazamientos afectivos.

Imagen 3. ***Performance*** **de la canción de Sandro en una plaza de Toulouse. Fotograma de** ***Si estoy perdido, no es grave***

Otra escena memorable transcurre en una audición para un papel de Brigitte Bardot. La actriz que audiciona para el rol confiesa admirar a la legendaria actriz francesa en su carácter de mujer libre e independiente y por su trayectoria en la lucha por los derechos de los animales, e incluso recuerda una fotografía de ella con una bebé foca,

que es de hecho el póster de *Si estoy perdido, no es grave*. Esta reminiscencia de los años sesenta, de los cuales Bardot fue un ícono femenino, no solo demuestra ser fuertemente nostálgica, sino que también nos permite realizar una conexión entre el pasado y el presente por medio de un film de Jean-Luc Godard protagonizado por Bardot y con la aparición de Fritz Lang: *Le mépris* (*El desprecio*, 1963), en el cual se trazan paralelos explícitos con la *Odisea* de Homero. Al respecto podemos introducir la reflexión que realiza Giuliana Bruno al analizar otra obra de Godard, *Les Carabiniers* (1963), que también tiende puentes con la mencionada obra griega. En la epopeya de Ulises, el viaje es asociado con la masculinidad, y el hogar, con la femineidad, es el hombre quien sale a descubrir el mundo, y al finalizar tiene un lugar al que regresar, donde hay una mujer que lo espera. La casa se convierte así en un refugio emocional; el hombre se vuelve sinónimo de aventura, y la mujer, de hogar en un sentido inmóvil. Por lo que, para la autora, "para superar la dicotomía estática que reduce viaje y hogar a una división de género, debemos desplazar constantemente –esto es, 'movilizar'– la noción misma de lugar y su relación con la sexualidad" (Bruno, 2018: 81). Es refrescante ver en la película de Loza que todos los personajes femeninos poseen un marcado sentido de independencia y libertad, y que ciertamente no se hallan atadas a ningún lugar ni a ningún hombre. Incluso se forma entre algunas de ellas un lazo afectivo que conmueve dentro y fuera de escena. De hecho, cuando el personaje de la joven actriz cree no haber obtenido el papel, se sienta en la orilla del río desanimada. Es allí cuando otra de las mujeres protagonistas se acerca a ella e intenta consolarla al ver que está triste (le ofrece su pañuelo por el frío y galletitas de chocolate para reconfortarla). Estos pequeños gestos definen el clima de la película, busca remarcar sutilmente los momentos más humanos de los que son capaces las personas, pero cuyo poder afectivo no puede ser menospreciado, en cuanto constituye el fundamento

mismo de la intersubjetividad. Estos gestos de cariño y cuidado se repiten a lo largo del film y son uno de los elementos más significativos que transmite, ya que logra capturar estos estados afectivos fugaces, donde el amor se compone con esmero en cada plano y a través de su montaje.

Imagen 4. Escena de consuelo tras la audición fallida. Fotograma de *Si estoy perdido, no es grave*

Un aspecto importante al que el film vuelve una y otra vez explícitamente es el de la memoria, muchos personajes rememoran aspectos de su pasado que los pone nostálgicos: una joven recuerda a su padre y a su abuela al narrar una anécdota; una joven extraña su país (Argentina) y decide regresar; otra mujer se acuerda de la muerte de su padre; una madre y su hija recorren la ciudad mientras la primera le muestra lugares preciados para ella asociados a su juventud. En uno de los casos, una mujer que se encuentra viajando como turista junto a su amiga se vuelve nostálgica de un futuro deseado que nunca sucedió, en él imaginaba que ambas encontrarían la felicidad en pareja, por lo que

expresa las siguientes reflexiones mientras espera a su amiga, que se encuentra en el baño:

> De repente, se sintió un poco ridícula. Algo desnuda, se sintió perdida en ningún lugar. Tal vez la gente la miraba sin comprender qué hacía parada ahí donde nadie se detenía nunca. Tal vez la gente no la miraba y eso era peor. Tal vez ella se había convertido en un fantasma […]. Siempre soñaron en salir de vacaciones y encontrar a dos hombres hermosos, volver a los lugares los cuatro, salir a cenar como salen a cenar las parejas. Ahora ella dudaba si ese era su deseo. Si había renunciado a la idea del amor. No sabía qué pensar. Estaba perdida. Tuvo miedo.

A continuación, sale su amiga a su encuentro con un vestido elegante, y entre ambas ríen y continúan el paseo, como si nada hubiese sucedido, ya que lo que importa es que se tienen la una a la otra. Aquí podemos ver cómo Loza retrata con gran calidez los pensamientos y sentimientos más íntimos que se pueden experimentar, con los que cualquier espectador se puede relacionar. Al mismo tiempo que nos presenta la angustia y zozobra con una densidad fílmica palpable, luego nos regresa a la levedad que supone el reencuentro con su compañera, donde la atmósfera antes creada se disuelve, y retornan la alegría y la risa. Si bien los así llamados "lugares de memoria" son asociados a lugares de infinito dolor que buscan conmemorar la memoria de los que ya no están, es posible pensar otro tipo de sitios que involucren otro tipo de afectividad. En este terreno podemos concebir que ciertos lugares conllevan una carga afectiva y sensible en la que dolor y alegría se mezclan. La nostalgia puede sentirse como una pena por lo que fue o por lo que se encuentra por fuera de nuestro alcance, pero también puede volverse satisfacción por el hecho de haber tenido esa experiencia. Lo agridulce forma parte de estos encuentros que los personajes tienen entre ellos y consigo mismos, de la misma manera que el perderse puede no ser tan grave en este caso. Esta ambigüedad es expresada en un

monólogo mientras la cámara nos arrastra por un recorrido en barcaza a lo largo de un canal:

> Dos personas se cruzan, hablan, se miran. Estoy perdido y me descubro solo. Me pierdo y vuelvo a encontrarme con otro, que no soy yo. Mi yo está perdido. Junto al otro me abandono. Tremenda soledad de los cuerpos quietos. Ellos, yo y ustedes. Nos acabamos de perder en este mismo momento. Ahora estamos desorientados, y esta pérdida, este sinsentido me alivia. No saber a dónde ir, me quita los nervios. Me ayuda a estar, ser sin tener dirección. Encontrarnos y desencontrarnos. Dos personas se cruzan, hola y adiós. Hasta siempre.

Esta pesadumbre se repite en otra escena donde se hace referencia al bosque sin límites, sin muros, infinito, donde todo se parece alrededor. En él se indica que habitan los fantasmas, los ausentes, y el amor. Este vaivén entre lo extraño y atemorizante por un lado y lo familiar y reconfortante por otro es el metrónomo que marca el pulso de la obra. Cada personaje experimenta de forma particular esta sensación de soledad que surge de encontrarse en un lugar y entre personas desconocidas. Hacia el final de la obra, dos personajes que se nos habían presentado por separado ahora se reencuentran. Frente a una esclusa, uno de ellos reflexiona en torno a lo efímero, la confusión, la desorientación producto del olvido y la ambigüedad antes mencionada.

> Me siento entre lo extraño y lo íntimo. Pienso en francés y siento en español. El cuerpo y la mente deberían ir juntos y yo tengo un idioma mental. Algo se me escapa, entre el lleno y el vacío. El poner, el estar a nivel, y el tiempo, el tiempo que se necesita. Lo entiendo en el momento y se me olvida. Se me escapa. Como el tiempo, a veces apenas presente, como soñado. A veces tan largo, como estirado, que se vuelve materia, y lo siento, casi puedo tocarlo. Miro fijamente la esclusa. La veo vaciarse y llenarse. Un movimiento lento y rápido a la vez y ya no lo entiendo, ya se me fue. Sé que el barco debe, puede pasar. Pero el sentido de todo esto se me va. El sentido del movimiento. Cómo funciona, otra vez se me olvidó.

La película finaliza con todos los actores que formaron parte de ella caminando por un puente hacia adelante, en dirección al espectador, mientras la voz en *off* concluye lo siguiente:

> Toda historia debería tener un final. Pero esta historia no la tiene. Tal vez porque no es una historia, sino varias historias. Tal vez la historia está mutilada o fraccionada en múltiples pequeñas historias que no van a ninguna parte. Todos los personajes están en el momento en que no saben bien cómo seguir. No tenemos un final que las responda. No hay un final que los guíe. Sin embargo, ellos van a seguir. En esta película los personajes siguen avanzando. Están de pie. Sonríen.

Como hemos visto, el film de Loza nos permite recorrer distintas líneas de pensamiento que invitan a considerar experiencias sensibles del tipo melancólico y del orden del extraviarse sin que sean modos negativos de ser y estar, sino más bien todo lo contrario; conduce a habitar espacios y atmósferas melancólicas que son compatibles con la alegría. Los personajes ficticios nos convencen, a través de sus *performances*, de ser personas de carne y hueso porque sienten y piensan como nosotros, atraviesan las mismas situaciones que el espectador y tienen los mismos deseos, temores y emociones. Como se afirma en el film, "estas personas no existen y al mismo tiempo son reales. Están. Son presencias vivas". Esta obra logra envolver al espectador en su atmósfera, a veces lúgubre, otras animada, y lo (con)mueve a través de los procedimientos propios del documental performativo. De esta manera, invita a contemplar la fragilidad de las relaciones humanas y el valor que poseen los afectos que se demuestran en los más pequeños gestos de cariño y cuidado.

Referencias

Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.

Bruno, G. (2018). *Atlas of Emotion*. Londres: Verso.

Bruzzi, S. (2000). *New Documentary*. Nueva York: Routledge.

Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.

Butler, J. (2019). *Cuerpos que importan*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

Campo, J. y Piedras, P. (2010). Entrevista a Santiago Loza a propósito de *Rosa Patria*, su primera obra documental. *Cine Documental*, 1. Recuperado de bit.ly/3Ps4jRh.

Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. (2019). *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.

Flatley, J. (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the politics of modernism*. Cambridge: Harvard University Press.

Freud, S. (1976). Duelo y melancolía. En *Obras Completas. Volumen 14. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, trabajos sobre metapsicología y otras obras*, pp. 235-256. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Goffman, E. (2017). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Lanza, P. (2013). Lazos entre la *performance* y el documental performativo. *Telondefondo*, (18), 158-165.

Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press.

Taylor, D. (2005). Hacia una definición de performance. *Picadero*, Año V (15), 3-5.

Taylor, D. (2008). Performance and intangible cultural heritage. En Davis, T. C. (ed.). *The Cambridge Companion to Performance Studies*, pp. 91-104. Cambridge: Cambridge University Press.

Traverso, E. (2018). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Yates, F. (2000). *La filosofía oculta en la época isabelina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Afectos desclasificados

Rostro y cuerpo entre el prontuario y el retrato

Natalia Taccetta y Mariano Veliz

Desclasificación, conocimiento y afecto

La desclasificación de los archivos represivos supone la apertura de memorias y relatos de los resistentes y sobrevivientes, así como la emergencia de imágenes y sonidos que formaron parte de una maquinaria de exterminio. Estos documentos textuales, visuales y sonoros constituyen una vía de acceso para explorar el funcionamiento del régimen dictatorial, sus efectos y sus responsables, pero también una materialidad que permite intervenciones estético-políticas que desmonten su función inicial y reinventen sus formas de lectura y circulación. Teniendo en cuenta estas posibilidades, nos proponemos analizar dos películas documentales, *48* (Susana de Sousa Dias, 2010) y *Retratos de identificación* (*Retratos de identificação*, Anita Leandro, 2014), a fin de evaluar las tensiones establecidas entre el prontuario y el retrato, entre los testimonios orales y las imágenes fotográficas, entre los archivos oficiales y los construidos por las artistas.

Susana de Sousa Dias desmantela en *48* la construcción mítica, basada en la idea de imperio, sobre la que se sostuvieron los cuarenta y ocho años de gobierno de António de Oliveira Salázar en Portugal (1926-1974). A través de la intervención sobre las fotografías antropométricas de los archivos de la PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), la realizadora recompone *una* historia de

la dictadura. De Sousa Dias interroga los rostros de los prisioneros para revelar una dimensión de la acción de la policía política que ningún documento escrito podría elucidar. Al asegurar una nueva circulación de las fotografías, y desarticular así la exhibición restringida para la que fueron tomadas, acentúa la voluntad de pensar a los fotografiados no solo por fuera de las lógicas policiales que los identifican como criminales, sino también por fuera de las concepciones deshistorizadas que los definen como víctimas. En *48*, la restitución de su dimensión histórica los posiciona como representantes de la resistencia contra la dictadura. En este rastreo, De Sousa Dias debió lidiar con las limitaciones de acceso a los archivos desclasificados. Debido a que las normativas exigían contar con el permiso de los fotografiados para poder filmar los archivos, la cineasta debió ponerse en contacto con ellos. Hasta allí solo disponía de las imágenes sin los nombres (estaban en el reverso y no podía manipularlas) y de los documentos sin imágenes. En la búsqueda de las identidades de los fotografiados, decidió llevar adelante una serie de entrevistas a quienes lograba identificar. A partir de estos encuentros, el documental se organiza en torno a la tensión entre la escucha de esos dieciséis testimonios y la visión de aquellas fotografías.

Anita Leandro, por su parte, aborda en *Retratos de identificación* la represión a los grupos armados de la izquierda durante la dictadura brasileña (1964-1985) y su documentación por medio de fotografías, textos y otros films. Entre 2010 y 2014, llevó adelante una investigación en los archivos del Serviço Nacional de Informações (Arquivo Nacional), del Superior Tribunal Militar y del Departamento de Orden Político y Social de Guanabara (Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro). En este, Leandro encontró seis fotografías (6 x 12 cm) referentes a la prisión conjunta de Antônio Roberto Espinosa, un estudiante de Filosofía de la Universidade de São Paulo, militante del movimiento obrero de Osasco y comandante nacional de VAR-Palmares (Vanguardia Armada Revolucionaria), Maria Auxiliadora

Lara Barcellos, una estudiante de Medicina de la Universidade Federal de Minas Gerais y miembro de la VAR, y Chael Charles Schreier, un estudiante de Medicina de Santa Casa de São Paulo y militante de la misma organización. En el documental, Leandro pone en relación las imágenes procedentes de los archivos policiales con los testimonios brindados por dos de los tres involucrados, en un arco temporal que se extiende desde 1971 hasta 2013.

Si la desclasificación de archivos oficiales vinculados con las dictaduras constituye una operación de revelación, en ambos documentales se problematiza cuáles podrían ser las estrategias que asegurarían su legibilidad y las consecuentes políticas de su conocimiento. En este sentido, el abordaje de los archivos represivos implica la aparición de complejos conflictos éticos, estéticos y afectivos. Las intervenciones sobre estos archivos no pueden desconocer que todo archivo construye un régimen ético para lidiar con el pasado –finalmente, las fotografías eran tomadas después de largas (de hecho, duraban a veces varios días) sesiones de tortura–, además del régimen estético por el que se los desplaza a un dispositivo audiovisual, y tampoco pueden ignorar las cargas afectivas imbricadas allí. En la conformación de los contraarchivos surgidos de estas apropiaciones, los afectos detentan un lugar nuclear: el odio y la tristeza, la altivez y la indisciplina, la melancolía y la rebelión funcionan como motores disensuales que rediseñan las dimensiones políticas y estéticas. Así, combatir la invisibilidad cultural de las emociones a través de estos dispositivos supone repensar el exceso de afecto que en ellos se inscribe y el modo en que esgrimen un carácter desobediente. La misión del arte se vincula de este modo menos con la *aisthesis* que con una *poiesis* de conocimiento para el que constituye un soporte fundamental.

Del archivo y la arqueología

Cualquiera sea su dispositivo o soporte, los archivos se piensan en las últimas décadas como constructos sociales, cuyo origen reside en las necesidades de información y los valores que se atribuye a esa información. En este sentido, el archivo se presenta "extenso, abierto y lejano del orden de la topología" (Castillo, 2020: 61) con la que una versión ortodoxa lo podría identificar. Sea que esos valores provengan del Estado, las empresas, la comunidad o los artistas, los archivos siempre se vinculan de algún modo con el poder y transforman nuestras consideraciones sobre el modo en que, precisamente, pensamos acerca de la política, las revoluciones y las resistencias. En cualquier caso, es imposible hoy sostener la fantasía de los archivos como máquinas neutrales y de los archivistas como "objetivos". Por el contrario, los archivos constituyen elementos críticos de los marcos sociointelectuales que configuran las sociedades modernas y contemporáneas e implican algún tipo de economía de conocimiento y comprensión. En efecto, "son parte de ese reclamo y del formateo de esa comprensión" (Schwartz y Cook, 2002: 3).

Al pensar el modo en que el arte se apropia de los archivos desclasificados para dar cuenta del pasado represivo, aparecen entremezcladas dos dimensiones vinculadas a la relación que se establece entre los archivos institucionales, los regímenes de protección de datos personales y el derecho al acceso de información. Advertir las relaciones entre estas "aperturas" implica asumir el desafío de cómo se da a conocer la información del pasado –de cómo se piensan las "ruinas" comunitarias– y con qué entramados visuales o audiovisuales se la organiza. Esto es central para pensar las transformaciones del archivo a la luz de la disponibilidad visual con la que se cuenta en la contemporaneidad, a partir de la cual se puede concebir una dimensión autopoiética del archivo, en la medida en que, como propone Alejandra Castillo, "el archivo se constituye siempre en un ambiguo 'entre

dos' entre materia y forma, entre letra a imagen". Asimismo, "el elemento aún más pregnante que describe la lógica del archivo es la doble actualidad que instala" (Castillo, 2014: 73), la de los materiales y la de la realidad que producen.

Es este desplazamiento entre el objeto póstumo y su actualización el que recupera especialmente el arte que aborda archivos desclasificados. Cristián Gómez-Moya sostiene que estos archivos son "activados desde el arte desde una ficción de comunidad que […] se manifiesta bajo una especie de desobediencia civil" (Gómez-Moya, 2018: 3).[1] Refiriéndose a experiencias en torno a la desclasificación de archivos sobre la dictadura de Augusto Pinochet, Gómez-Moya sostiene que el trabajo con el archivo desclasificado se vincula a la liberación de un secreto. Con todo lo que ello implica, tal desvelamiento acarrea responsabilidades respecto del relato sobre el pasado y en relación con el modo en que se exploran los documentos en el presente. En este sentido, Gómez-Moya sostiene que "la desclasificación es algo más que acceso y visibilidad con alcances globales, es también una forma compartida y solidaria de comprender el daño que ha generado el ocultamiento de información" (Gómez-Moya, 2018: 7). Así, uno de los interrogantes que plantean los archivos de los films de Leandro y De Sousa Dias se vincula con el secreto exhibido por las fotografías, como si los documentales pretendieran encontrar revelaciones a partir del cuerpo, la desnudez, el rostro golpeado, las torturas sexuales, la ropa manchada de sangre o, simplemente, la mirada arrojada a los perpetradores que contemplaban a quienes serían asesinados o sobrevivientes. Como si confiaran en esa suerte de "capa espectral" que es "desprendida del cuerpo [y] transferida a la fotografía" (Cadava, 2015: 27).

---

1 En su artículo "Desclasificación de archivos secretos: política y policía en el devenir de los derechos humanos", Cristián Gómez-Moya analiza el proyecto *Desclasificación Popular* (2014), motivo por el cual se centra en la idea de desobediencia.

teseopress.com

El denominado "giro archivístico" (*archival turn*)[2] de las últimas décadas permite interrogar los documentos desclasificados y también proporciona herramientas para interpretar las sobreescrituras que implican los materiales típicos de los archivos represivos. En los dispositivos artísticos que constituyen estos films, los documentos principales son fotografías, algunas de cuyas dimensiones no se registran a simple vista. Dado que "todo archivo depende de su uso para generar economía de lectura" (Gómez-Moya, 2018: 5), Leandro y De Sousa Dias desarrollan estrategias en las que hay que leer gestos y rasgos.

Al hacer aparecer estas dimensiones, los trabajos con archivos desclasificados tienen la virtud de romper con la idea de una referencialidad y un origen únicos que se "halla" de algún modo en el momento de clasificación, pues las referencias de las fotografías son cuerpos transidos por el horror represivo y no documentos que aguardan lectura. La desclasificación no refiere a un corpus definido que documenta la represión ni da cuenta con claridad de una espacio-temporalidad, sino que, como sostiene Gómez-Moya, exhibe un "cuerpo ambulante" que, después de su clasificación, "impide entonces conocer el verdadero origen de su estado de identidad/clasificación" (Gómez-Moya, 2018: 10).

A la luz de estas consideraciones, cabe preguntarse si el trabajo con material fotográfico desclasificado no permite otra lectura de la ya clásica noción de "archivo" de Michel Foucault. En *La arqueología del saber,* publicado originalmente en 1969, Foucault sostiene que la arqueología describe los discursos como prácticas específicas en el archivo. Esta sería una noción que no refiere a la totalidad de los textos que una civilización conserva y tampoco implica la totalidad de las huellas que quedan, sino justamente el juego de las reglas que la cultura establece para determinar la aparición y la

[2] Ver Cook (2001), Hamilton *et al.* (2002), Morris (2006), y Schwartz & Cook (2002).

teseopress.com

desaparición de los enunciados, el modo en que configura tejidos que sostienen su permanencia y su borradura, su existencia como acontecimientos y cosas. Siguiendo estas ideas, analizar los hechos discursivos –enunciados, objetos o prácticas culturales– en el ámbito del archivo implica asumir su carácter no de documentos (en cuanto remiten a la significación como desciframiento), sino de monumentos, es decir, "sin asignación de origen, sin el menor gesto hacia el comienzo de una *arché*" (Revel, 2008: 16). El arqueólogo foucaultiano no busca en los documentos huellas que quedaron de las prácticas, sino que los aborda como instrumentos que establecen relaciones clasificables y complejas con el presente. No trata a los documentos como signos de algo más –que descubrir–, sino que los describe como prácticas concretas –como la de construir relatos–. Este es precisamente el gesto de las dos cineastas referidas aquí.

Resonancias afectivas

En el año 2000, Susana de Sousa Dias ingresó en los archivos de la PIDE y al archivo fílmico del ejército portugués por primera vez. Desde entonces, sus films tejen resonancias afectivas a partir del archivo de los perpetradores, construyendo una suerte de resistencia "desde adentro"; en otros términos, "volviendo a los archivos mismos contra sus creadores" (Souto, 2015), intentando responder a "¿cómo mostrar el otro lado de un régimen autoritario a través de las imágenes producidas por ese mismo régimen?" (De Sousa Dias, 2020: 27).

Según Rainer Mühlhoff, la "resonancia afectiva" describe aspectos relacionales de la experiencia emocional, es decir, "refiere al proceso de interacción social cuya progresión es formateada dinámicamente en un entrelazamiento de mover y ser-movido, afectar y ser-afectado" (Mühlhoff, 2015: 1). Vista desde una perspectiva de archivo, esta noción

permite imaginar un tipo de relación con los documentos del pasado, en la medida en que "hace visible que una gran cantidad de experiencia afectiva y conducta social está de hecho *constituida* en una dinámica social de ser movido y simultáneamente mover a los otro(s)" (Mühlhoff, 2015: 16). En este sentido, la noción de "resonancia afectiva" permite comprender en parte el gesto artístico sobre el archivo de la directora de *48,* en cuanto que los afectos tejen el relato sobre el pasado haciendo del film "un lugar de invención –'invención' en el doble sentido del término latino *invenire,* descubrimiento y creación– un lugar que trastoca certezas e historias establecidas, creando múltiples y a veces impredecibles relaciones con lo real" (De Sousa Dias, 2020: 26). Parte de esta resonancia se vincula en De Sousa Dias con su consideración sobre las "memorias débiles", a partir de la cual reflexiona sobre la materialidad y las formas que instituyen relatos sobre el pasado y con lo que desafía cierta noción de "archivo" como sistema de poder que determina los límites de lo decible y lo visible. "Archivo" es aquí un dispositivo que posibilita desplegar el conocimiento –potencialmente infinito– que albergan los intersticios inexplorados entre los rostros de los archivos oficiales, preguntándose hasta dónde pueden decir y de qué modo pueden hacerlo.

En *Imagen adicta,* Alejandra Castillo propone un interrogante que puede ser muy sugerente a la hora de pensar, precisamente, el control y el poder: "¿cómo situar una imagen artístico-política en medio de las imágenes-espectáculo o de las imágenes de control? ¿Cómo diferenciar entre estas imágenes? (Castillo, 2020: 24). De Sousa Dias parece responder inscribiéndose en la tradición crítica de Walter Benjamin a partir de la cual es posible afirmar que los hechos del pasado no son hechos objetivos, sino "hechos de memoria"; es decir, es posible contrastarlos con la documentación sin alcanzar algo así como "la verdad". Las imágenes del régimen –las únicas disponibles– no arrojan más verdad que cualquier otro documento, aunque en efecto atestiguan el cautiverio, la tortura y el horror. Aunque se trate de las

mismas imágenes, De Sousa Dias las distingue de aquellas que *48* produce y que permiten hacer emerger la dimensión afectiva que se actualiza en las voces testimoniantes.

La imagen de *48* se guía por la complejidad e impureza temporales. Es a esta discontinuidad a la que De Sousa Dias interroga evitando la cronología y estableciendo un nexo particular entre el modo de exhibir los rostros de los sobrevivientes y sus voces años después cuando pueden narrarse en un gesto que pretende "abrir" el archivo. El objetivo de la directora es revelar las imágenes sin la clausura que implica ni la jerga policial, ni la acusación falsa, ni la victimización; intenta, por el contrario, evitar que las imágenes conformen una interpretación y un registro unívocos. En efecto, *48* exhibe dieciséis rostros que se opusieron al Estado Novo y que, a través del montaje, descorren el velo de un gesto resiliente: una mueca en la boca para cerrarla con fuerza, un bigote que empieza a crecer certificando el tránsito vital, un perfil que se desconoce, el *gestus* desaparecido. Mientras tanto, la palabra traza un relato sobre el rostro casi desconocido para rescatarlo del tiempo homogéneo y vacío de la clasificación.

Lo que De Sousa Dias llama "montaje en la toma"[3] y "movimiento desacelerado" constituyen los recursos a través de los cuales los mínimos, casi imperceptibles, movimientos dan "vida" a unas imágenes muertas, describiendo una aproximación a tiempo y duración que se desliga de la inmovilidad. Este "montaje en profundidad temporal" (De Sousa Dias, 2020: 29) vuelve evidente que un retrato no es solo una imagen, sino un objeto complejo impregnado de tiempo. El cambio que se produce en la imagen conlleva una duración infinita y en suspenso a la vez. Descubrir qué tipo de conocimiento produce queda implicado en el proceso de

[3] La directora aclara que esta resolución no se vinculó con una decisión estilística *per se,* sino que se debió a problemas con el material de archivo, dado que por definición no albergaba contraimágenes con las que trabajar (De Sousa Dias, 2020).

teseopress.com

desvelamiento al que da lugar. Como la dialéctica de Walter Benjamin, intenta sostener la idea de una imagen que se desgarra entre dos tiempos trazando una constelación; exhibe algún tipo de vida sin dejar de exponer al mismo tiempo el carácter de documento y su vínculo con la muerte. Podría decirse que la cámara penetra en las imágenes, abriéndolas, haciéndolas aparecer y permanecer, logrando que esos retratos sostengan la mirada para narrarse. Comprender este juego temporal implica más que saber que los siete minutos originales se transforman en los noventa y tres de la edición final, pues el movimiento mínimo y la ralentización abren una fisura que despliega un espacio epistemológico de espera. El "exceso" de imagen "se llena" con las voces militantes conformando "un encuentro único con la historia y la apertura a un acto de resistencia" (Viegas, 2014: 10).

Las imágenes de *48* resisten en varios sentidos: en primer lugar, en la medida en que se exhiben cuando ya nada de la vida cotidiana portuguesa se inscribe en los años de dictadura ni como recuerdo; en segundo lugar, en cuanto no aparecen fugazmente como otras imágenes de la contemporaneidad, sino que la directora obliga a mirar y a sostener la mirada a lo que llama el "entre" lo que puede ser dicho y mostrado para combatir la actualidad, que Susana Viegas compara con "un masivo acto de olvido" (Viegas, 2014: 11).

Algunos de los argumentos de *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014) de Georges Didi-Huberman permiten responder de algún modo a cómo se construye una voluntad con la cual sostener la mirada frente a los rostros desclasificados. Allí se asegura que investir a nuestra mirada de responsabilidad política consiste "en no dejar languidecer *el lugar de lo común* en cuanto cuestión abierta *en el lugar común,* como solución prefabricada" (Didi-Huberman, 2014: 99). La imagen de archivo juega un papel central en este movimiento en la medida en que está sujeta a "un doble orden o doble ritmo que permanentemente redefine su valor de uso" (Didi-Huberman, 2012: 3): cada rostro desocultado podría

pensarse como "un jirón, un fragmento, un aspecto ínfimo e indivisible: una mónada" (Didi-Huberman, 2012: 3).

En *48*, con recursos elementales como el ralentí y el reencuadre, Susana de Sousa Dias instituye una esfera afectiva de la mirada cuya principal articulación es el tiempo. ¿Es el material que lo genera? ¿Es el dispositivo creado? Los archivos producen y reproducen tanto la justicia social como la injusticia según el modo en que modelen el pasado, y es precisamente el trabajo del arte el que viene a redimir esto. En un artículo vinculado concretamente a la práctica archivística, Marika Cifor y Anne Gilliland se preguntan por los afectos que se tramitan en lo que podríamos denominar la "tarea de archivo y des-archivo". Habilitan preguntas por los imperativos éticos que conlleva considerar el afecto para la práctica archivística o por los conceptos teóricos que son desafiados al incorporar explícitamente consideraciones afectivas (Cifor y Gilliland, 2016). El dolor que Leandro y De Sousa Dias encuentran en los archivos no pertenece solo a ellos, sino que la condición de testigo a la que las archivistas se someten genera una compenetración afectiva, pues "el afecto ofrece las posibilidades de nuevas formas de contacto con otros" (Ahmed, 2004: 201). En este sentido, archivos como los interrogados por las directoras deben producir conocimiento, pero también afecto a fin de reflejar adecuadamente el sufrimiento y la opresión. Tal como sostiene Sara Ahmed en *The Cultural Politics of Emotion*, incluso emociones como el dolor, en apariencia imposible de pensar por fuera de la individualidad, son "sentimientos que abren los cuerpos a los otros" (Ahmed, 2004: 15). Esto es precisamente lo que inauguran films como *48* o *Retrato de identificación.*

teseopress.com

Del dispositivo biopolítico al retrato

Cada fotografía de estos films resistió al discurso criminalizador del poder. Su origen está transido, precisamente, por este rasgo de supervivencia, pues los rostros de los detenidos o asesinados perviven como matriz y funcionan "por una relación sensorial directa con la obra en tanto que 'ruina' o 'mortificación'" (Galende, 2009: 142). La "imagen-ruina" de archivo alude a dos nociones ligadas al paradigma típicamente moderno –la documentación y el control– y vuelve evidente el sentido biopolítico que también tienen los archivos sobre derechos humanos.

Asimismo, estos films proponen solo un acceso posible, una mediación compleja al archivo, por lo cual incluso estos registros "estarían menos determinados por los crímenes de lesa humanidad que documentan que por la tecnología de administración de la visualidad que ejercen" (Gómez-Moya, 2011: 41). El rostro fotografiado es un protagonista de la historia y también un documento biopolítico cuyo cuerpo funciona como una más de las imágenes-archivo que se desclasifican en las últimas décadas. Precisamente, a una política de desaparición, le corresponde una de desvelamiento que, en las dictaduras latinoamericanas, no deja de plantear el *Pathosformel* del cuerpo torturado.

Tal como expresan Schwartz y Cook desde una perspectiva archivológica, los archivos en general siempre han sido acerca del poder, "ya sea que el poder fuera del Estado, la iglesia, la corporación, la familia, lo público o lo individual" (Schwartz y Cook, 2002: 13). Se trata, en todos los casos, de una herramienta de la hegemonía que, eventualmente, como ocurre en las obras de arte, se traduce en un instrumento de resistencia, aunque, aun así, no deja de constituir relaciones de poder. Las obras de documentación desclasificada también responden a la necesidad de reponer información sobre el pasado y vincularlo a algún relato. "Son las bases para una validación de las historias que nos contamos a nosotros mismos, las narraciones de los relatos

que dan cohesión y significado a individuos, grupos y sociedades" (Schwartz y Cook, 2002: 13).

Los documentos, entonces, son siempre sobre el poder, sea este más o menos simbólico, represivo o no. En efecto, el gesto desclasificatorio implica vincularse con tramas y relaciones que vuelven evidente que "ciertas voces se escucharán muy alto y otras nada en absoluto; que algunas visiones e ideas sobre la sociedad serán privilegiadas y otras marginalizadas" (Schwartz y Cook, 2002: 14). Es precisamente por esto por lo que el trabajo artístico con archivos desclasificados incorpora una dimensión vinculada al poder redentor del arte. Sin embargo, esta redención exige dar respuesta a una serie de interrogantes eminentemente éticos: ¿qué implicancias tiene la exhibición de un rostro o un cuerpo que ha sido violentado?; y, ligado a esto, ¿qué dice sobre el sufrimiento esa exposición? Esto equivaldría a preguntarse por la forma en que se produce una "exposición mortificadora del cuerpo" para "denunciar una resistencia incapturable de los sujetos que hicieron frente al silenciamiento de los derechos perpetrados por un estado de excepción" (Vieira y Lessa, 2016: 65).

Al igual que en otras relaciones de poder, las elecciones que toman realizadores como Leandro o De Sousa Dias se vinculan con pensar el modo de imponer énfasis o influir sobre determinados relatos. En estos casos, podría decirse, los films producen contraarchivos –en cuanto contrahegemónicos en determinado momento, contrahistóricos respecto de relatos nacionales–que se introducen en cartografías precisas y disputan visiones de la historia. El poder, entonces, no es solo propio de aquellos a quienes Benjamin llamaba "los vencedores". Tanto es así que desclasificar la brutalidad ejercida por la policía política constituye un "acto de rescate centrado en la historia y la imagen" (Tavares, 2020), mediante el cual se produce una apropiación para recuperar voces y nombres.

En *Retrato de identificación,* los documentos y fotografías producidos por agencias de represión se completan con

entrevistas a sobrevivientes y testimonios de refugiados brasileños filmados en Chile en 1971. Entre ellos, los rostros de Schreier –asesinado por la represión– y Maria Auxiliadora –sobreviviente ya fallecida[4]– operan como "vías aproximativas entre la imagen y la idea de una rostridad humana siempre tan próxima –por su impotencia, por su fragilidad intrínsecas– a la desaparición, al sufrimiento sin nombre" (Vieira y Lessa, 2016: 72).

El film de Leandro produce varios giros y repara especialmente en el rostro y el cuerpo de Dora –nombre de guerra de Maria Auxiliadora y como la llaman familiarmente los testigos–, cuya desnudez se prefiere no exhibir. Leandro esquiva el cuerpo resistente ofreciendo el rostro para desclasificar verdades y afectos involucrados en él. El gesto de exposición implica de algún modo volver al rostro un discurso que puede referir al pasado e interpelar la contemporaneidad. En todos los casos, implica desciframiento de ese rostro como discurso, como rostro que habla, *performance* de resistencia y sobrevida. Un rostro "al que la represión llamaba del 'enemigo interno'" (Leandro, 2016: 105), tal como rezan los documentos oficiales. Tal como explica la directora, "las fotografías participaban, así, de una campaña buena pero amplia de persecución y diabolización de las izquierdas" (Leandro, 2016: 106).

La imagen funciona, de este modo, como identificación y reidentificación por parte del Estado que, aun cuando pasan a archivos públicos, se mantienen inaccesibles para los historiadores hasta 1990 y para el resto de la población hasta 2012. Se abre aquí, entonces, una dimensión lacunar que intentan suturar los testimonios de los sobrevivientes o de la imagen de Dora apareciendo en diversos tramos de archivo en los que describe con exhaustividad las torturas a las que era sometida.

La directora revela las fotografías desclasificadas entre los testimonios de dos sobrevivientes de la dictadura, Antô-

4 Maria Auxiliadora se suicidó en Berlín en 1976.

teseopress.com

nio Roberto Espinosa y Reinaldo Guarany. Se trata de dos series fotográficas localizadas en el acervo Polícias Políticas do APERJ, producidas en períodos diferentes del cautiverio de Maria Auxiliadora.[5] Leandro evita instrumentarlas como ilustración de los relatos y las aprovecha para segmentar los distintos tiempos históricos que se abren entre las imágenes y los testimonios. Asimismo, prefiere no exhibir la desnudez de Dora para no replicar parte de las torturas y humillaciones a las que fue sometida. El montaje se ocupa de ocultar el cuerpo desnudo logrando que los cortes, la duración y las decisiones sintácticas narren la tortura sin reproducirla. De este modo, los rostros de Leandro resisten a la muerte y a la violencia clandestina como espectros que sobrevuelan la vida posdictadura.

Retratos

Retratos de identificación y *48* pueden concebirse como retratos en un sentido desdoblado: se apropian de las fotografías de identificación procedentes de los archivos represivos y operan sobre ellos montajes que los fuerzan a devenir retratos de otra índole. En esta dirección, una reflexión sobre los retratos no puede evitar explorar previamente cuál es la relevancia que detenta el rostro en la economía significante del cuerpo humano. David Le Breton (2010) propone pensar el semblante a partir de la sensación de enigma contenida en él. La cara constituye la parte del cuerpo que parece revelar tanto como esconder la identidad del sujeto. Se configura como un enigma que puede convocar al otro a un intento de desciframiento.

---

5 La primera serie es de noviembre de 1969, y la segunda fue producida un año después, en diciembre de 1970, durante el examen al que fueron sometidos los setenta prisioneros que serían intercambiados por el embajador suizo.

Esta voluntad de dilucidación lleva a Belén Altuna a explorar la tendencia a concebir el rostro como texto. Por eso señala que "el rostro corresponde a una unidad visual, se nos aparece como un texto más o menos fijo, más o menos sólido, singular y singularizante" (Altuna, 2010: 21). Esta concepción de la faz-texto se imbrica con la producción del "efecto Dorian Grey", que supone que el carácter moral de una persona puede revelarse mediante sus signos faciales. Se pone en juego así una operatoria *pars pro toto*: el semblante se concibe como equivalente de la totalidad del individuo. En las perspectivas más idealistas, esta asunción deviene en afirmaciones acerca del rostro como espejo del alma. En otras, se trataría del espejo de los estados momentáneos, pasajeros o móviles de la vida afectiva. El rostro propio, en todo caso, se involucra siempre en una relación con el otro, que funciona como espectador y lector.

El deseo de contemplarse por medio de la interpretación de otro se encuentra en el origen del retrato. Este deseo "parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad, y el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente presente en todos los tiempos" (Francastel y Francastel, 1978: 11). Galienne y Pierre Francastel rastrean sus manifestaciones desde las pequeñas figuras que acompañaban los restos de alfarería en el antiguo Egipto. Sin embargo, la emergencia del retrato moderno, simultáneo a la imposición del individualismo burgués, se habría producido durante la entrada a la modernidad con pintores flamencos del siglo XV como Robert Campin y Jan van Eyck. En esta nueva concepción del retrato, se individualizan los rasgos del retratado y se hace posible su identificación.

La consagración del retrato como género pictórico no puede desprenderse del mencionado auge del individuo durante el Renacimiento. Tzvetan Todorov sugiere al respecto que "la representación del individuo permite al mismo tiempo identificarlo y valorizarlo" (Todorov, 2006: 9). Por eso, los retratos de Campin y Van Eyck se preocupan

por los detalles individuales y ya no por la pertenencia a un tipo. El retrato cumple la función de "subrayar e idealizar un determinado papel social del representado […]. La función se ponía de relieve mediante la pose, el gesto, el atuendo y el entorno" (Berger, 2015: 24). En este sentido, como precisa Le Breton, la encomienda de un retrato constituye inicialmente "un acto de confirmación de sí mismo, un legado a la posteridad de los miembros de las clases sociales privilegiadas, cuidadosas de su persona y de la perpetuación de su recuerdo" (Le Breton, 2010: 39).

La aparición de la fotografía a mediados del siglo XIX implicó una torsión indudable en la historia del retrato. Si bien esta, "al personalizar al hombre, al distinguir su cuerpo y sobre todo su rostro, aporta su contribución a la celebración del individuo" (Le Breton, 2010: 42), al mismo tiempo, propicia la multiplicación de otras clases de retratos. A finales de la década de 1860, las fotografías comenzaron a emplearse en los documentos de identidad y en los prontuarios policiales. Así, la función de confirmación ya no es requerida por el individuo, sino por los mecanismos de control social. Esta ambivalencia de la fotografía deriva de lo que Alan Sekula (2003) define como su sistema de representación doble: puede funcionar de manera honorífica (como actualización de los retratos pictóricos confirmatorios de la identidad del retratado) o represiva (como aporte del retratismo fotográfico a la eficacia de los archivos policiales). Desde su imbricación con los experimentos frenológicos y fisiognómicos del positivismo decimonónico, el retrato fotográfico se enlaza con funciones de regulación social: el reconocimiento de los desvíos en relación con la norma, la identificación de los sospechosos de haber cometido delitos. Se acentúa, de este modo, la conversión de los signos del cuerpo en un texto y se codifica la integración de la cámara en un sistema de inteligencia burocrático, administrativo y estadístico.

Ante la sistematicidad de la inclusión de la fotografía en estos mecanismos y de su empleo en el marco de diversas

dictaduras a lo largo del siglo XX, el arte afronta el desafío de buscar estrategias que le permitan apropiarse de esas imágenes de los archivos represivos. Se busca así desarmar esos retratos de identificación de los prontuarios y configurar una nueva experiencia, a través del montaje, que redunde en la aparición de nuevos retratos de los resistentes a la violencia institucional. Desde las instalaciones articuladas en torno a las imágenes fotográficas de Rosângela Rennó hasta los cortometrajes de *found footage* realizados por Paz Encina, se trata de negar una asunción clave de los regímenes represivos que afirma que en la fotografía se asienta la definición de la identidad de los perseguidos. Por el contrario, se puede recuperar a Berger al puntualizar que "[y]a no podemos aceptar que pueda establecerse adecuadamente la identidad de un hombre preservando y fijando su apariencia desde un solo punto de vista en un solo lugar" (Berger, 2015: 33); en especial si ese único punto de vista es definido por el control de los aparatos represivos.

La radicalidad de este gesto propiciado por las intervenciones artísticas sobre los archivos se acentúa cuando opera sobre imágenes de perpetradores incluidas dentro de procesos de exterminio. Esas imágenes no pueden reponer la totalidad del proceso de persecución y aniquilación, pero funcionan como huellas a partir de las cuales es necesario reconstruir qué ocurrió antes y después, pero también al margen de lo visible (Sánchez Biosca, 2017). Estas intervenciones se destinan, en gran medida, a la redención memorística de los retratados. Se postulan como intentos de salvarlos del olvido histórico a través de la imagen (Veiga, 2019). También se dedican, en diferentes grados, a incriminar a los responsables y ejecutores de las políticas de exterminio. En todos los casos, suponen para el espectador la experiencia perturbadora de plegarse a la posición perceptiva (física y mecánica) de los perpetradores.[6] Si el gesto fundador del

6 En *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag describe su experiencia al recorrer *The Killing Fields*, la muestra compuesta con los retratos fotográficos sacados

teseopress.com

archivo le otorga su sentido y sus funciones, las intervenciones artísticas deben implementar estrategias que desmantelen ambos y conviertan a las fotografías de identificación de los "traidores", "criminales" o "subversivos" en los retratos de los resistentes frente a las diversas dictaduras.

En esta dirección, en *Retratos de identificación,* Leandro interroga la posibilidad de diversificar las funciones asignadas a las imágenes de perpetradores. A lo largo del documental, estas operan como agentes de memoria para los sobrevivientes, que articulan parte de sus relatos a partir de su visión, como pruebas que incriminan a los responsables de las violaciones a los derechos humanos ejercidas sobre las vidas de los prisioneros, como testimonios de los procesos de aniquilación de la guerrilla urbana, como retrato honorífico de Maria Auxiliadora.

Al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta que, en tanto en *Retratos de identificación* se apela a una perspectiva informativa acerca del accionar represivo, articulada en torno a las entrevistas y el trabajo con el archivo, en *48* se acepta el carácter incompleto e interrumpido de los testimonios. Estos recomponen, en su mayor parte, instantes vinculados con el secuestro o el cautiverio, recuperan impresiones afectivas de la experiencia del pasado, que se activan por la irrupción de la imagen fotográfica. Las fotografías y los testimonios emergen de la pantalla en negro y vuelven allí; en su aparición, iluminan solo segmentos de la historia, sin intención de reconfigurar un relato informativo y completo sobre los resistentes o la dictadura.

Como se ha mencionado, Leandro compone un retrato de Maria Auxiliadora a través de la colisión entre los archivos oficiales sobre su secuestro, los relatos de sus compañeros (Roberto Spinosa y Reinaldo Guarany Simoes) y la

---

en Tuol Sleng durante el gobierno de los jemeres rojos en Camboya. Sontag suma su propia afectividad a la experiencia: "el espectador se encuentra en la misma posición que el lacayo tras la cámara; la vivencia es nauseabunda" (Sontag, 2003: 72).

teseopress.com

apelación a dos documentales, *No es hora de llorar* (Pedro Chaskel y Luiz Alberto Sanz, 1971) y *Brazil: a Reporto on Torture* (Saul Landau y Haskell Wexler, 1971), en los que se la entrevistó junto con otros activistas brasileños en su exilio en Chile.[7] El documental oscila entre la dimensión colectiva presente en su propio título (el secuestro compartido con Roberto Spinosa y Chael Charles Schreier; el intercambio de los setenta presos políticos por el embajador de Suiza en Brasil, Giovanni Enrico Bucher, secuestrado en 1971[8]) y la personal (la historia de Dora como personificación de la represión a la izquierda armada en Brasil, la devastación generada por la tortura y las dificultades del exilio). Su retrato, entonces, funciona como una síntesis incompleta de lo individual y lo colectivo.

En cambio, en *48* De Sousa Dias apela a dieciséis testimonios, ocho hombres y ocho mujeres, catorce portugueses y dos mozambiqueños, sin incluir sus nombres (aparecen en los créditos de cierre). Si bien muchos de ellos fueron militantes del PCP y de FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), la construcción de una memoria disidente no se asienta en la recurrencia al nombre como sustrato de

---

7 Ambos deben inscribirse en el contexto del cine militante de la época. La cercanía con la izquierda armada se percibe ya en el título de *No es hora de llorar*, frase atribuida al líder guerrillero Carlos Lamarca, comandante de la Vanguardia Popular Revolucionaria y responsable del secuestro del embajador suizo. La intención contrainformativa del documental se centra en la denuncia de los métodos de tortura a los que eran sometidos los presos políticos a través de sus testimonios y la representación con actores. En *A Report on Torture*, son los mismos exiliados brasileños quienes exponen sus cuerpos a la figuración de los métodos de tortura. Al final, en el contexto de un asentamiento precario, Maria Auxiliadora planificó el retorno a Brasil y la continuación de su proyecto político.

8 En este sentido, las fotografías desempeñan un rol clave. Las fotografías de los presos políticos brasileños antes de embarcar rumbo a Chile y las de identificación previa al intercambio son exploradas con exhaustividad por el testimonio de Reinaldo Guarany Simões. La imagen activa el proceso de memoria y la recuperación de los nombres de los fotografiados; en particular, de las mujeres que formaron parte de ese intercambio. Sus nombres se inscriben sobre la fotografía, y la imagen de los guerrilleros condensa así lo colectivo y lo individual.

teseopress.com

la identidad, sino a una memoria colectiva trenzada entre las fotos de los archivos represivos y los testimonios de los fotografiados[9]. En este sentido, Didi-Huberman propone pensar que, "cuando una serie de retratos individuales se constituye a partir de una regla de inteligibilidad común, se dispone, al parecer, de algo que podríamos llamar retrato de grupo" (Didi-Huberman, 2014: 58). Esta composición impugna la consideración del retrato como forma de exaltación del individuo. Al mismo tiempo, en tanto la comunidad de rostros orquestada por el archivo represivo intenta subsumir a los fotografiados bajo las figuras del rebaño o la tropa, en una imposición de la autoridad de lo mismo (Didi-Huberman, 2014: 69), De Sousa Dias desmonta la imposición de esas figuras a través de la inclusión de la afectividad de las voces y los rostros, la segmentación de las fotografías y la heterogeneidad temporal construida desde el montaje.

Leandro posiciona los retratos fotográficos como puerta de entrada al análisis de los mecanismos represivos y como forma de incriminación de sus responsables. En su retrato, desmonta la puesta en escena de la humillación organizada por la dictadura. Al respecto, explicita que los prisioneros eran fotografiados desnudos, en planos cercanos y de cuerpo entero, de frente y de perfil, ensangrentados, heridos, esposados, con el rostro hinchado, la cuerda atada al cuello, apósitos en la cabeza, marcas de golpizas y quemaduras en el cuerpo. Los retratos eran sacados en medio de las sesiones de tortura o poco antes de que las personas murieran, todo esto con una fachada de legalidad, propia de la perspectiva decimonónica del archivo, en presencia de dactilógrafos, secretarias, médicos, porteros, empleadas de limpieza y otros servidores públicos que firmaban como testigos los informes policiales (Leandro, 2016). La cineasta

[9] Los testimonios africanos no se tensionan con las fotografías de los presos políticos porque en África no se organizó un archivo visual. De Sousa Dias quiebra entonces el sistema formal de su documental y sustituye las fotografías de identificación por imágenes de vigilancia registradas por el ejército de Portugal en las colonias de Guinea.

teseopress.com

se detiene en la dificultad de pensar qué hacer con las imágenes de los prisioneros desnudos. En la puesta en escena de la humillación, la desnudez era organizadora de esa otra forma de tortura. Por lo tanto, la inclusión de esas fotos debe atravesar previamente un proceso de modificación. Por un lado, la foto de Maria Auxiliadora desnuda que introduce en *Retratos de identificación* es fragmentada y montada con sus testimonios en los documentales realizados en Chile en los que se refiere a la violencia sexual que sufrió. Si la desnudez funcionaba como dispositivo de humillación y control, Leandro lo desbarata por la segmentación que regula la distribución de lo visible del cuerpo, pero también por el relato que inscribe la foto en el contexto de la violencia sexual. Por otro, registra la mirada desafiante de Maria Auxiliadora ante el dispositivo fotográfico. Lejos de los gestos de indefensión o padecimiento, de las marcas de la fragilidad o el terror, en su expresión se encarna un gesto de rebelión. Emerge así una concepción de la mirada como espacio de expresión y resistencia, fuera de la conversión del cuerpo en superficie abyecta que requería la imposición del poder disciplinario. La mirada de Maria Auxiliadora interpela al dispositivo de la mirada totalitaria y pone en crisis la eficacia de su funcionamiento (Veiga, 2019).

Afectos desclasificados

Si *Retratos de identificación* y *48* se organizan en torno a las tensiones entre el pasado y el presente, esa relación conflictiva también se configura a través de la tensión entre relato oral e imagen. En tanto esta parece anclada en el pasado, los testimonios construyen el presente desde el que aquel es interpelado. Sin embargo, no se trata de fijar una imagen del pasado frente a una voz del presente, sino de tensionar esa distribución rígida de los tiempos. En ambos documentales resulta clave la necesidad de inscribir la temporalidad

aun en las propias fotografías. Estas evidencian el paso del tiempo en su deterioro físico, en las marcas y arrugas, en las manchas y en la pérdida de calidad. Las imágenes, en este sentido, constituyen umbrales que cruzan temporalidades heterogéneas, funcionan como puentes que enlazan conflictivamente el pasado y el presente. Y en la voz presente, se marcan también el pasado y sus reverberaciones. De este modo, se evita posicionar a las imágenes de los expedientes policiales como meras ilustraciones de los testimonios de los antiguos presos políticos y se articula una temporalidad compleja en la que, tanto en las imágenes como en las palabras, irrumpe una heterogeneidad temporal.

Dado que una de las preocupaciones de los dos documentales reside en rehistorizar esas imágenes de los archivos represivos, asegurando su renacimiento como potencia política, en ambos aparece la pregunta acerca de cómo restituir esta historicidad. De Sousa Dias explica, al respecto, la macroestructura cronológica que diseñó en *48*: el documental comienza con una mujer que fue encarcelada en los años cuarenta, recorre esos primeros cautiverios, el principio y el desarrollo de la guerra colonial, y termina con un prisionero que fue encarcelado en los años setenta. Se trata de una cronología histórica atravesada por la cronología personal de cada entrevistado. La emergencia de estas temporalidades personales, propiciada por la visión de las fotografías, le atribuye un carácter contemporáneo al pasado. Esto se debe a que los testimonios revelan que la dictadura sobrevive en las emociones presentes en los discursos, como si los enunciadores estuviesen reviviendo los interrogatorios y las torturas descritas (Overhoff Ferreira, 2014: 213). Estas tensiones entre la voz y la imagen, en relación directa con la composición temporal de los retratos, también organiza el funcionamiento de *Retratos de identificación*. Aquí, las imágenes de archivo de Maria Auxiliadora se enuncian en el presente (hoy pasado) de las propias batallas políticas. Los relatos de sus antiguos compañeros, que posicionan al archivo como repositorio de los relatos de la lucha contra la

teseopress.com

dictadura, se enuncian (en el presente) en un tiempo pasado que está atravesado, sin embargo, por la afectividad de lo no concluido.

Las fotografías de identificación registran ineludiblemente la reacción ante el dispositivo (Sánchez Biosca, 2017). De manera voluntaria o no, esa respuesta se carga de un sostenido valor afectivo. En este sentido, tanto en *Retratos de identificación* como en *48*, se recompone la afectividad de los resistentes. Como ya se señaló, la cara desafiante de Maria Auxiliadora, su mirada sostenida imprime en la imagen un gesto de rebelión. En la entrevista incluida en *Brazil: A Report on Torture*, explicita que, durante las largas sesiones de tortura, pensaba en la revolución y en los esfuerzos que esta requería: un revolucionario, plantea, no debe dejarse dominar por el miedo. En *48* se abre, a través de la tensión entre las fotografías y los testimonios, una variabilidad de respuestas afectivas. En gran medida, son los testimonios los encargados de plegar a la imagen el contexto afectivo. Las voces suman una memoria personal que desordena la memoria oficial de las fotografías. Las referencias al asco como respuesta moral ante los torturadores, al miedo en el momento de sentarse por primera vez frente a los perpetradores, al orgullo por no haber mostrado "cara de torturado" articulan la variabilidad presente en los testimonios. Más allá de esas apelaciones, los testimonios también traman una filiación político-afectiva que recompone los vínculos familiares entre los detenidos. En tanto algunos testimonios remiten su experiencia en el activismo a las experiencias de sus padres y madres, otros insisten en la dificultosa separación de sus hijos durante el cautiverio, y otros relatan la militancia de sus propios hijos durante la dictadura. De esta manera, en el diálogo entre las fotografías y los testimonios, en ambos documentales se trazan retratos que desordenan el funcionamiento de los archivos represivos y suman lo colectivo a lo individual, lo afectivo a lo policial y la resistencia al poder.

Referencias

Ahmed, S. (2004), *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press: Edinburg.

Altuna, B. (2010). *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pretextos.

Berger, J. (2015). *Sobre las propiedades del retrato fotográfico.* Buenos Aires: Escualo.

Cadava, E. (2015). *La imagen en ruinas.* Santiago de Chile: Palinodia.

Castillo, A. (2014). *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política.* Santiago de Chile: Palinodia.

Castillo, A. (2020). *Adicta imagen.* Buenos Aires: La Cebra.

Cifor, M. (2016). Affecting relations: introducing affect theory to archival discourse. *Archival Science*, 16, 7-31.

Cifor, M. y Gilliland, A. (2016). Affect and the Archive, archives and their effects: an introduction to the special issue. *Archival Science*, 16, 1-6. Recuperado de bit.ly/3K2nDUk.

Cook, T. (2001), Fashionable Nonsense or Professional Rebirth: Postmodernism and the Practices of Archives. *Archivaria,* 51, 14-35.

De Sousa Dias, S. (2020). Weak Memories: Archives of Futurability. *Film Quarterly*, 73(4), 25-33.

Didi-Huberman, G. (2012) [2007]. El archivo arde. En G. Didi-Huberman y K. Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt.* Berlín: Kadmos, pp. 7-32. Traducción de Juan Ennis. Recuperado de bit.ly/3c1RL5N.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes.* Buenos Aires: Manantial.

Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos, Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.

Francastel, P. y Francastel, G. (1978). *El retrato.* Madrid: Cátedra.

Galende, F. (2009). *Walter Benjamin y la destrucción.* Santiago de Chile: Metales Pesados.

Gómez-Moya, C. (2012). *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados.* Santiago de Chile: Palinodia.

Gómez-Moya, C. (2018). Desclasificación de archivos secretos: política y policía en el devenir de los derechos humanos. En *Heterotopías,* 1(2), Córdoba. Recuperado de bit.ly/3QUzMwJ.

Hamilton, C. *et al.* (2002). *Refiguring the Archive.* Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Leandro, A. (2016). Os acervos da ditadura na mesa de montagem. *Logos* 45, 23(2). Recuperado de bit.ly/3PALvj5.

Le Breton, D. (2010). *Rostros. Ensayo de antropología.* Buenos Aires: Letra Viva.

Morris, C. E. (2006). The Archival Turn in Rhetorical Studies; or the Archive's Rhetorical (Re)turn. *Rhetoric & Public Affairs,* 9(1), 113-115.

Mühlhoff, R. (2015). Affective resonance and social interaction. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 14, 1001-1019. Recuperado de bit.ly/3Qy9znL.

Overhoff Ferreira, C. (2014). *O cinema portugués. Aproximações à sua história e indisciplinaridade.* San Pablo: Alameda.

Revel, J. (2008). *El vocabulario de Foucault.* Buenos Aires: Atuel. Traducción de Víctor Goldstein.

Sánchez Biosca, V. (2017). *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya.* Buenos Aires: Prometeo.

Schwartz, J. y Cook, T. (2002). Archives, Records and Power: The Making of Modern Memory. *Archival Science*, 2, 1-19. Recuperado de bit.ly/3prfteP.

Sekula, A. (2003). El cuerpo y el archivo. En G. Picazo y J. Ribalta (eds.). *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 137-187.

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.

Souto, M. (2015). Susana de Sousa Dias and the Ghosts of the Portuguese Dictatorship. *Comparative Cinema*, 6. Recuperado de bit.ly/3ArYvDl.

Tavares, E. (2020). The Imprisoned Images. *Seismopolite*. Recuperado de bit.ly/3A1FvKn.

Todorov, T. (2006). La representación del individuo en la pintura. En AA. VV. *El nacimiento del individuo en el arte.* Buenos Aires: Nueva visión.

Veiga, R. (2019). Una historia femenina en el film *Retratos de identificación*. Dora y los afectos contra el fascismo. En I. Depetris Chauvin y N. Taccetta (comps.). *Afectos, historia y cultura visual.* Buenos Aires: Prometeo.

Vieira, F. y Lessa Filho, R. (2019). *Da lágrima à resistência: o clamor ético das vítimas e a potencia política do rosto exposto como imagen*. Doc On-line, (25), 64-81. Recuperado de bit.ly/3CeFrtk.

Sobre los autores

Fernanda Alarcón

Estudió Artes en la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como profesora de análisis y crítica de cine desde 2011. Dicta también clases de historia de las artes audiovisuales en la UNA. En 2016 defendió su tesis de maestría sobre el cine de Lucrecia Martel y actualmente está escribiendo su tesis doctoral sobre ficciones históricas y paisajes coloniales en el cine contemporáneo. Sus actividades de investigación y docencia entrelazan los estudios visuales y los estudios de género. En paralelo a su formación académica, colabora en películas, obras de teatro y danza.

Sandra Amaral

Profesora de la Red Pública de Escuelas de Educación Infantil del Gobierno de la Ciudad de Campinas, Brasil. Es licenciada en Pedagogía y tiene una especialización en Educación Infantil: Alfabetización y Letramiento. Integrante del Cineclub Regente/Cha desde 2017 y becaria del proyecto "Lugar-escuela y cine: afectos y metamorfosis mutuas" [Fapesp 2019/18098-3].

Alcilene Cavalcante

Es historiadora y profesora adjunta de la Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG) y colaboradora en Programa de Pós-Graduação em História da UFG, en Brasil. Doctora en Letras: Estudos Literários pela UFMG. Magíster en História pela UNICAMP. Autora de *Uma escritora na 'Periferia do Império': vida e obra de Emília Freitas* (Florianópolis: Editora Mulheres, 2008), entre otros artículos y capítulos de libros

sobre cine y género, dictadura y posdictadura en revistas y libros nacionales y extranjeros, como, por nombrar solo uno, Holanda, H. y Tedesco, M. (orgs.). *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campiñas: Papirus, 2017.

Irene Depetris Chauvin

Graduada de la carrera de Historia de la Universidad de Buenos Aires, magíster en Literatura Latinoamericana y doctora en Romance Studies por la Universidad de Cornell. Es investigadora en el Conicet y miembro de SEGAP (Seminario sobre Género, Afectos y Política). Ha publicado artículos que abordan imaginarios urbanos, las dimensiones políticas y afectivas de la memoria, subjetividades musicales y representaciones de juventud, cultura de mercado y afecto en el cine y la narrativa de los años noventa. Es autora de *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil* (Pittsburgh, LARC, 2019). Ha también coeditado, junto a Natalia Taccetta, *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada* (Prometeo, 2019) y, en colaboración con Macarena Urzúa, *Más allá de la naturaleza. Imaginarios geográficos en la literatura y el arte latinoamericano reciente* (Editorial Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2019).

Cynthia Francica

Doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Texas en Austin, y magíster en Literatura Comparada por la misma universidad. Sus intereses de investigación y docencia incluyen el feminismo y los estudios de género, los estudios *queer*, la teoría de afectos, los nuevos materialismos y lo poshumano en las artes visuales y la literatura contemporáneas. Actualmente es directora del Magíster en Literatura Comparada e investigadora del Centro de Estudios Americanos (CEA) de la Universidad Adolfo Ibáñez en Santiago, Chile.

Denilson Lopes

Ensayista y profesor asociado de la Escuela de Comunicación de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Autor de *Afetos, Experiências e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos* (2016), *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais* (2012), *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens* (2007), *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaios* (2002), *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco* (1999). Organizador de *O Cinema dos Anos 90* (2005), coorganizador de *Imagem e Diversidade Sexual* (2004), con Andrea França, de *Cinema, Globalização e Interculturalidade* (2010), con Lucia Costigan, de Silviano Santiago y *Los Estudios Latinoamericanos* (2015). También escribió *Inúteis, Frívolos e Distantes: À Procura dos Dândis* (2019), junto a André Antônio Barbosa, Pedro Pinheiro Neves y Ricardo Duarte Filho.

Ananda Muylaert

Investigadora en fenomenología y artista visual, bachiller en Artes Visuales por la Universidad del Estado de Rio de Janeiro (UERJ, 2018). Investiga el arte abstracto brasileño de la primera mitad del siglo XX, explorando paralelismos con la herencia cultural japonesa de los artistas y las producciones escritas de la escuela de Kioto.

Wenceslao Oliveira Jr.

Licenciado en Geografía y doctor en Educación. Actualmente es profesor titular en el Departamento de Educación, Conocimiento, Lenguaje y Arte e investigador en el OLHO – Laboratorio de Estudios Audiovisuales, ambos de la Facultad de Educación de la Universidad de Campiñas, Brasil. Investiga las experimentaciones entre imágenes y educación y coordina el proyecto "Lugar-escuela y cine: afectos y metamorfosis mutuas" [Fapesp 2018/09258-4].

María Guadalupe Russo

Estudiante de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Pertenece al Seminario sobre Género, Afectos y Políticas (SEGAP) desde el año 2015. Investiga y ha presentado diversas ponencias en congresos en torno a la relación entre memoria, afectos y filosofía.

Natalia Taccetta

Investigadora Adjunta del Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina) y docente de la UBA (Universidad de Buenos Aires) y de la UNA (Universidad Nacional de las Artes). Doctora en Ciencias Sociales por la UBA, en Filosofía por la Universidad de París 8 y en Historia por la Escuela de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín (IDAES-UNSAM). Magíster en Sociología de la Cultura por el IDAES-UNSAM y profesora y licenciada en Filosofía por la UBA. Es miembro de SEGAP (Seminario sobre Género, Afectos y Política). Su último libro ha sido *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin* (Prometeo, 2017), y compiló junto a Irene Depetris Chauvin *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada* (Prometeo, 2019).

Lucía Tennina

Jefa de trabajos prácticos de Literatura Brasileña de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA e investigadora de Conicet. Es magíster en Antropología Social (UNSAM) y doctora en Letras (UBA). Se posdoctoró en Estudios Culturales en el Programa Avançado em Cultura Contemporânea de la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Es autora de *¡Cuidado con los poetas! Literatura y periferia en la ciudad de San Pablo* (Beatriz Viterbo, 2018) y organizadora del libro *Saraus. Movimiento/Literatura/Periferia/São Paulo* (Tinta Limón, 2014) y de *Quilombo. Cartografía de la autoría negra*

de Brasil (Tinta Limón, 2020), entre otros. Ejerce, también, como traductora literaria del portugués al español y como editora de la Editorial Mandacaru. Ha sido además curadora de muestras y ferias literarias.

Mariano Veliz

Doctor en Historia y Teoría de las Artes, magíster en Análisis del Discurso, licenciado en Artes y profesor en Educación Media y Superior por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la UBA (Universidad de Buenos Aires) y de la carrera de Artes Audiovisuales de la UNA (Universidad Nacional de las Artes). Es investigador en el Instituto Interdisciplinario de Estudios sobre América Latina. Allí dirige un grupo de investigación sobre cine latinoamericano contemporáneo. Sus investigaciones se dirigen a explorar la problemática de la otredad en el cine, el latinoamericanismo y las teorías de lo visible. Dirige con Natalia Taccetta la colección "Imagen e historia" para la editorial Prometeo.

Lorena Verzero

Investigadora adjunta del Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina) y profesora de la UBA (Universidad de Buenos Aires). Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA. Magíster en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Se especializa en las relaciones entre prácticas escénicas, política y sociedad en la historia reciente de América Latina, y en los estudios sobre memorias teatrales. El último libro que ha coordinado es *Ciudades performativas: Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid* (CLACSO-IIGG, 2020), en colaboración con Pietsie Feenstra.

Milagros Villar

Estudiante de Artes Combinadas en la Universidad de Buenos Aires. Investiga sobre cine, imágenes y afectos. Desde el 2018 pertenece al Seminario sobre Género, Afectos y Política (SEGAP). Es codirectora de la revista *Encuadra*, enfocada en cultura visual y teorías de género desde la perspectiva de la divulgación y la transferencia.

Sebastián Wiedemann

Cineasta-investigador y filósofo, doctor en Educación. Profesor-investigador de la Escuela de Educación y Pedagogía de la UPB (Universidad Pontificia Bolivariana), de Colombia. Desde una perspectiva vitalista como pragmatismo experimental y ética del cuidado más que humana, actúa en los siguientes campos: investigación-creación, pedagogías radicales, embriología de los procesos de creación, modos de experiencia cinematográficos y composición audiovisual. Más recientemente, editó el libro *Pensamientos migrantes. Intersecciones cinematográficas* (2020).